



Studi e ricerche sui saperi Medievali

Peer e-Review annuale dell'Officina di Studi Medievali

Direttore
Giuseppe Allegro

Vicedirettore
Armando Bisanti

Direttore
editoriale
Diego Ciccarelli

20 (gennaio-dicembre 2018)

MEDIAEVAL SOPHIA 20
(gennaio-dicembre 2018)

MEDIAEVAL SOPHIA 20
gennaio-dicembre 2018

SOMMARIO

STUDIA

- Armando BISANTI, *Fortuna dell'“Alda” di Guglielmo di Blois fra il XII e il XIII secolo: commedie elegiache, fabliaux e romanzi cortesi* 1
- Sabrina CRIMI, *Gli Annales Januenses di Caffaro: il manoscritto 2 Qq H 23 della Biblioteca Comunale di Palermo* 63
- Françoise DEJOAS, *Castello di Delia: riflessi di un'alta società del XV secolo* 75
- Gabriele ESPOSITO, *L'esercito bizantino nell'Alto Medioevo: organizzazione, equipaggiamento e tattiche* 91
- Salvina FIORILLA, *Il cavaliere dormiente di Ispica. Un'opera d'arte quattrocentesca ritrovata* 129
- Emilia MAGGIO, *Undoing the Myth of the Polizzi “Iside”* 143
- Francesca SIVO, *Il potere della parola alle donne: Dhuoda e Ildegarda, scrittrici per fede* 157

POSTILLE

- Roberta BONFANTI, *Palermo medievale nelle pubblicazioni dell'Officina di Studi Medievali* 175

LECTURAE

199

Monica BERTÉ - Marco PETOLETTI, *La filologia medievale e umanistica*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 294, ill. (Manuali. Filologia e critica letteraria), ISBN 978-88-15-26543-2 (Armando BISANTI)

BREVE CHRONICON DE REBUS SICULIS, edizione critica, traduzione e commento a cura di Fulvio Delle Donne, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. IV + 152, ill. (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia, 42), ISBN 978-88-8450-773-0 (Armando BISANTI)

Paolo CHIESA, *La letteratura latina del medioevo. Un profilo storico*, Roma, Carocci, 2017, pp. 308 (Studi Superiori 1090 – Civiltà Classiche), ISBN 978-88-430-8888-1 (Armando BISANTI)

Paolo CHIESA, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. X + 252 (Galluzzo Paperbacks, 3), ISBN 978-88-8450-717-4 (Armando BISANTI)

COMUNICAZIONE ESEGESI POLEMICA nell'antica letteratura cristiana, a cura di Marcello Marin e Vincenzo Lomiento, Bari, Edipuglia, 2017, pp. 280 («Auctores Nostri». Studi e Testi di Letteratura Cristiana Antica, 18), ISBN 978-88-7228-797-2 (Armando BISANTI)

Serena FALLETTA (a cura di), *Edizioni giuridiche antiche dell'Università degli Studi di Palermo, I. Introduzione e indici. II. Catalogo*, Palermo, New Digital Frontiers, 2015, 2 voll., pp. 651, ISBN 9788899487065 (Domenico CICCARELLO)

Carmelo LEPORE † - Riccardo VALLI, *Vita et translatio sancti Pardi (BHL 6465). Vita brevior sancti Pardi (BHL 6464)*, edizione, traduzione, commento, Campolattaro (BN), Centro Culturale per lo Studio della Civiltà Contadina nel Sannio, 2017, pp. 88 (Opuscula Mediaevalia Selecta, 4), ISBN 978-88-942267-5-1 (Armando BISANTI)

Giovanni LICATA (a cura di), *L'averroismo in età moderna (1400-1700)*, Macerata, Quodlibet, 2013, 212 pp. (Filosofia e Politica, 13), ISBN 978-88-7462-646-5 (Gabriele PAPA)

Adolfo LONGHITANO, *La parrocchia nella diocesi di Catania. Prima e dopo il Concilio di Trento*, Catania, Studio Teologico San Paolo, 2017, pp. 402 (Igor CARDELLA)

Franco PANERO - Giuliano PINTO - Paolo PIRILLO (a cura di), *Fondare abitati in età medievale. Successi e fallimenti. Omaggio a Rinaldo Comba. Atti delle Giornate Internazionali di Studio di San Giovanni Valdarno (Arezzo), 15-16 gennaio 2016*, Firenze, EDIFIR - Edizioni Firenze, 2017, pp. 350 (Igor CARDELLA)

Giovanni PONTANO, *Dialoghi (Caronte, Antonio, Asino)*, a cura di Lorenzo Geri, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 612 (BUR Classici), ISBN 978-88-17-06796-6

Carmela Vera TUFANO, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari nelle «Eclogae» di Giovanni Pontano*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2015, pp. 624 (Latinae Humanitatis Itinera Nova. Collana di Studi e Testi della Latinità Medievale e Umanistica), ISBN 978-88-940037-6-5 (Armando BISANTI)

Il Ruolo della scuola nella tradizione dei classici latini. Tra “Fortleben” ed esegesi. Atti del Convegno Internazionale (Foggia, 26-28 ottobre 2016), a cura di Grazia Maria Masselli - Francesca Sivo, 2 voll., Campobasso, Il Castello Edizioni, 2017, pp. VI + 618, ill. (Echo. Collana di studi e commenti diretta da Giovanni Cipriani, 25), ISBN 978-88-6572-191-2 (Francesco IURATO)

Giovanni SANTANIELLO, *Vita di Paolino da Bordeaux vescovo di Nola (352/353 ca.-431)*, Marigliano (NA), Libreria Editrice Redenzione, 2015, pp. XVIII + 606 («Strenae Nolanae». Collana di studi e testi diretti da Antonio V. Nazzaro, 12), ISBN 978-88-8264-608-0 (Armando BISANTI)

Paolo SCALORA, *Archeologia del Plemmirio dalla Preistoria alla Tarda Antichità* (con prefazione di Lorenzo Guzzardi), Floridia, Nuova Grafica Invernale, 2017, pp. 255, ISBN 9791220017985 (Santino Alessandro CUGNO)

Natascia TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. XVI + 254 (Archivio Romanzo, 31), ISBN 978-88-8450-671-9 (Armando BISANTI)

LA TRADUCTION ENTRE MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE. Médiations, auto-traductions et traductions secondes. Études réunies par Claudio Galderisi et Jean-Jacques Vincensini, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 268, ill. (Bibliothèque de Transmédié, sous la direction de Claudio Galderisi et Pierre Nobel, vol. 4), ISBN 978-2-503-56971-0 (Armando BISANTI)

Per la VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE della Campania. Il contributo degli studi medio- e neo-latini, a cura di Giuseppe Germano, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2016, pp. 216 (Latinae Humanitatis Itinera Nova. Collana di Studi e Testi della Latinità Medievale e Umanistica, 2), ISBN 978-88-99306-21-2 (Armando BISANTI)

ATTIVITÀ OSM gennaio-dicembre 2018

267

ABSTRACTS, CURRICULA E PAROLE CHIAVE

271

Fortuna dell'*Alda* di Guglielmo di Blois
fra il XII e il XIII secolo:
commedie elegiache, *fabliaux* e romanzi cortesi*

1. L'*Alda* di Guglielmo di Blois

1.1. Dell'*Alda* di Guglielmo di Blois è stata pubblicata, vent'anni or sono, un'importante – e a suo modo “definitiva” – edizione critica con introduzione, testo, traduzione e commento, curata dal compianto Ferruccio Bertini e apparsa all'interno del sesto e ultimo volume della ben nota collana genovese delle *Commedie latine del XII e XIII secolo* coordinata, diretta e, in parte, realizzata dallo stesso Bertini fra il 1976 e il 1998.¹ Il testo della commedia elegiaca è stato ricostruito dallo studioso genove-

* In questo lavoro ripropongo – notevolmente rielaborati, riscritti, ampliati e aggiornati, e non soltanto a livello bibliografico – alcune sezioni di miei precedenti interventi sull'*Alda* di Guglielmo di Blois, commedia elegiaca latina del sec. XII sulla quale, nel corso di quasi trent'anni di studi e di ricerche, sono tornato a più riprese. In particolare, nel § 1 viene riutilizzata la presentazione generale della commedia – autore, periodo di composizione, trama, *status* degli studi, edizioni, etc. – già accolta nel mio vol. *L'“interpretatio nominis” nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto (PG) 2009, pp. 127-137 (e, due anni prima, nel saggio *L'“interpretatio nominis” nel «Geta», nell'«Aulularia», nell'«Alda» e nella «Lidia» (e in altre “commedie elegiache”)*, in «Maia» n.s., 57.1 [2007], pp. 83-149, alle pp. 112-117; altre più brevi sezioni del vol. del 2009, qui riproposte, saranno indicate a suo luogo); mentre i §§ 2, 3, 4 e 5 – ma il § 4.2 è completamente nuovo – sono, in buona sostanza, tratti dal mio giovanile vol. *L'«Alda» di Guglielmo di Blois: storia degli studi e proposte interpretative*, Palermo 1990, pp. 47-60, 84-90 e *passim* (su di esso, cfr. le recensioni e le segnalazioni di M. Fr. BUFFA GIOLITO, in «Civiltà Classica e Cristiana» 12.1 [1991], pp. 112-113; di E. D'ANGELO, in «Orpheus» n.s., 12.2 [1991], pp. 592-597; di R. LEOTTA, in «Giornale Italiano di Filologia» 43 [1991], pp. 180-183; e di L. ROBERTINI, in *Medioevo Latino*, vol. XII, Spoleto [PG] 1991, p. 181). Mi è particolarmente gradito dedicare queste pagine alla memoria di Ferruccio Bertini, che oltre trentacinque anni or sono mi spinse, per primo, a occuparmi delle commedie elegiache latine del XII e del XIII secolo e dell'*Alda* in particolare.

¹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Genova 1998, pp. 11-109. Per brevità, nel corso di questo lavoro indicherò tale ediz. (da cui sono tratti tutti i passi citati) con GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit. (seguita di volta in volta dall'indicazione della pagina e/o delle pagine). Lo studioso ha fatto precedere tale ediz. da una nutrita serie di studi preparatori (alcuni dei quali in parte rifusi nelle pagine introduttive all'ediz. medesima): vd. F. BERTINI, *Una novella del Boccaccio e l'«Alda» di Guglielmo di Blois*, in «Maia» 29-30 (1977-1978), pp. 135-141; Id., «Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo», in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, a cura di S. BOLDRINI [et alii], vol. V, Urbino (PU) 1987, pp. 319-333 (poi in Id., *Plauto e dintorni*, Roma-Bari 1997, pp. 125-140, da cui cito); Id., *Terenzio nel «Geta» e nell'«Alda»*, in «Maia» n.s., 44.2 (1992), pp. 273-276; Id., «A che punto è oggi l'edizione critica delle commedie

se sulla base degli otto manoscritti finora noti (laddove il precedente editore, Marcel Wintzweiler, ne conosceva soltanto sei),² che sono stati tutti accuratamente descritti: si tratta dei mss. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lambacensis 100 (*post* Berolinensis Latinus quart. 915), pergameneo dell'inizio del sec. XIII (*siglum* L, purtroppo andato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale e oggi ricostruibile unicamente sulla base della descrizione che, di esso, approntò il Müllenbach nel 1885);³ Oxford, Bodleian Library, Lat. misc. d 15, pergameneo della prima metà del sec. XIII (*siglum* B, ff. 1r-4r); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Vindobonensis 312 (*olim* Salisb. 8.o.), pergameneo della prima metà del sec. XIII (*siglum* W, ff. 40v-49v); Paris, Bibliothèque Nationale de France, Parisinus Latinus 15155, pergameneo della fine del sec. XIII (*siglum* P, ff. 40v-45v); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Vindobonensis 303, cartaceo del sec. XIV (*siglum* V, ff. 158r-164r); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laurentianus XXXIII 31, trascritto di propria mano da Giovanni Boccaccio nella prima metà del sec. XIV, più precisamente fra il 1338-1339 e il 1348 (*siglum* F, ff. 69v-71v);⁴ London, British Library, Harleianus 3872, cartaceo della fine del sec. XIV (*siglum* H, ff. 170r-173r); e, infine, Fiecht bei Schwaz, Stiftsbibliothek der Benediktinerabtei St. Georgenberg, Georgimontanus 132 (ex 216), cartaceo del sec. XV (*siglum* G, ff. 75v-84v).⁵ A questi codici è da aggiungersi, poi, la tradizione indiretta, rappresentata dai *florilegia* (in particolare il celebre *Polytechon*)

elegiache», ne *La critica del testo mediolatino. Atti del Congresso (Firenze 6-8 dicembre 1990)*, a cura di Cl. LEONARDI, Spoleto (PG) 1994, pp. 225-238.

² GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, éd. M. WINTZWEILLER, ne *La "Comédie" latine en France au XII^e siècle. Textes publiés sous la direction et avec une introduction de G. COHEN*, vol. I, Paris 1931, pp. 107-151 (in partic., sulla tradizione ms. della commedia, vd. le pp. 124-128). Sull'ediz. di Wintzweiler si vd. le recensioni al *corpus* diretto dal Cohen (in partic., quelle di E. FARAL, in «Revue Critique d'Histoire et de Littérature» 98 [1931], pp. 530-536; di L. HERRMANN, in «Revue d'Études Anciennes» 34 [1932], pp. 311-314; di J. MAROUZEAU, in «Revue des Études Latines» 10 [1932], pp. 244-247; di J. J. SALVERDA DE GRAVE, in «Neophilologus» 17 [1932], pp. 205-210; di V. USSANI, in «Studi Medievali» ser. II, 6 [1933], pp. 116-119; di W. BULST, in «Gnomon» 45 [1934], pp. 109-112); e A. BISANTI, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 16-18.

³ Cfr. E. MÜLLENBACH, *Comoediae Elegiacae. I. Vitalis Aulularia*, Bonnae 1885, pp. 38-49 (il cod. riportava il testo della commedia, in una forma assai confusa e distorta, ai ff. 40r-40v, 64r-64v, 49r-49v); e F. BERTINI, «A che punto è oggi l'edizione», cit., pp. 228-229 e 234.

⁴ Sui rapporti fra il Boccaccio e le commedie elegiache latine – in particolare il *Geta*, l'*Alda* e la *Lidia*, tutte e tre da lui trascritte nel ms. Laurenziano – esiste una ricca bibliografia, fino al 1990 presentata e discussa nel mio vol. *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 61-74 (ma è mia intenzione ritornare in un prossimo futuro sull'argomento, con uno studio specifico il cui titolo potrebbe essere *Giovanni Boccaccio fra il «Geta» e l'«Alda»*). Fra gli interventi successivi, si vd. Fr. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990, pp. 320-326 e *passim*; F. BERTINI, *Notizie introduttive a GUGLIELMO DI BLOIS, Alda*, ed. cit., pp. 26-32 (che riprendeva in gran parte quanto avevo scritto io stesso nel 1990); Kl.-Au. GLIŃSKA-B. GRÉVIN, *Circulation, interprétations et exploitations des "comédies élégiaques" dans le Royaume de Sicile. De Pierre de la Vigne à Boccace*, in «Archivio Normanno-Svevo» 4 (2013-2014), pp. 45-74.

⁵ Per la descrizione di questi mss. e lo studio dei loro rapporti, cfr. F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., pp. 36-40 e 43-45.

che ci hanno tramandato versi e brani più o meno ampi della commedia di Guglielmo di Blois.⁶ La *recensio* completa dei manoscritti e dei florilegi ha consentito allo studioso di delineare uno *stemma* a due rami, rispettivamente chiamati f (lezione concorde dei mss. LWVG) e b (lezione concorde dei mss. BPFH).⁷ Il testo critico dell'*Alda* così ricostruito è accompagnato, come si diceva poc'anzi, oltre che dall'apparato, da un'eccellente traduzione italiana a fronte e da un ricco commento. Innumerevoli sono i passi in cui la nuova edizione ha migliorato (e non di poco) la precedente, curata da Marcel Wintzweiler all'interno del *corpus* diretto oltre ottant'anni fa da Gustave Cohen (passi che, comunque, non è certo qui il caso di passare in rassegna).⁸

L'*Alda*, insieme con poche altre, è una di quelle commedie elegiache di cui conosciamo con sicurezza sia il nome dell'autore sia la data di composizione. Guglielmo di Blois,⁹ fratello minore del ben più celebre e noto Pietro di Blois che fu cancelliere a Canterbury, amico e confidente di Enrico II Plantageneto re d'Inghilterra e, poi, arcidiacono di Bath, nell'Avon,¹⁰ era anch'egli appartenente al clero e, in particolare, all'ordine benedettino. Il fratello Pietro soggiornò in Sicilia dal 1167 al 1169, ivi chiamato in qualità di precettore del giovane principe Guglielmo, figlio di Ruggero II d'Altavilla e di Margherita di Navarra (ossia il futuro re normanno Guglielmo II, "il Buono").¹¹ Forte dell'appoggio della regina e del potente ministro di corte Stefano del

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 38-40. Per il *Polythecon*, vd. l'ediz. a cura di A. P. ORBÁN, Turnhout 1990.

⁷ Si vd. lo *stemma codicum* delineato da F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., p. 45.

⁸ Su questo, rinvio alle anticipazioni avanzate dallo stesso F. BERTINI, «A che punto è oggi l'edizione», cit., pp. 234-238; alla mia recens. a *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., in «Schede Medievali» 40 (2002), pp. 245-265 (in partic., pp. 249-251); nonché alla recens. allo stesso vol. di E. CECCHINI, in «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica» 126 (1998), pp. 466-475 (poi in *Id.*, *Scritti minori di filologia testuale*, a cura di S. LANCIOTTI [et alii], Urbino [PU] 2008, pp. 222-234, in partic., pp. 223-226).

⁹ Cfr. M. WINTZWEILLER, *Notice*, in GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, cit., pp. 109-113; L. TOWNSEND WHITE, *For the Biography of William of Blois*, in «The English Historical Review» 50 (1935), pp. 487-490; F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., pp. 13-16. Una più recente messa a punto sulla biografia dello scrittore mediolatino – che però non mi trova del tutto consenziente – è stata redatta da E. D'ANGELO, *Guglielmo di Blois: una messa a punto bio-bibliografica*, in «Annali dell'Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa"» (2007-2008), pp. 95-106 (lo studioso napoletano in un altro suo articolo – «Intellettuali tra Normandia e Sicilia (per un identikit letterario del cosiddetto Ugo Falcando)», in *Cultura cittadina e documentazione. Formazione e circolazione di modelli (Bologna, 12-13 ottobre 2006)*, a cura di A. L. TROMBETTI BUDRIESI, Bologna 2009, pp. 325-349 – si è spinto addirittura a ipotizzare che Guglielmo di Blois sia da identificare col cosiddetto Ugo Falcando – o Pseudo-Falcando – autore del *Liber de regno Siciliae* e della *Epistola ad Petrum de desolatione Siciliae*: cfr. inoltre PSEUDO UGO FALCANDO, *De rebus circa Regni Siciliae curiam gestis. Epistola ad Petrum de desolatione Siciliae*, ediz. critica, trad. ital. e comm. a cura di E. D'ANGELO, Roma 2015).

¹⁰ Cfr., tra i molteplici interventi sull'importante scrittore mediolatino, P. DRONKE, *Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II*, in «Medieval Studies» 28 (1976), pp. 185-235 (poi in *Id.*, *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 281-339); e PETRI BLESENSIS *Carmina*, cura et studio C. WOLLIN, Turnholt 1998, pp. 7-220 (con ricchissima bibliografia).

¹¹ Vd. L. GATTO, *Pietro di Blois, arcidiacono di Bath, in Sicilia, ovvero storia di un contrastato e contrastato soggiorno*, in «Siculorum Gymnasium» 31 (1978), pp. 46-85 (poi in *Id.*, *Sicilia medievale*, Roma 1985, pp. 153-173).

Perché, Pietro di Blois brigò perché il fratello Guglielmo ottenesse una carica ecclesiastica di prestigio e, non riuscendo a farlo nominare abate dell'autorevole diocesi di Catania, gli assicurò comunque l'incarico di abate del monastero benedettino di Matina, in Calabria. Tornato nel 1169 in Francia, l'anno successivo Pietro di Blois indirizzò a Guglielmo una lettera (*epist.* 93) che per noi risulta di notevole importanza al fine di stabilire la data di composizione (o almeno il termine *ante quem*) dell'*Alda*: un'epistola nella quale, discorrendo della produzione letteraria del fratello, vengono menzionati (e lodati) *tragedia vestra de Flaura et Marco, versus de pulice et musca, comoedia vestra de Alda, sermones vestri et cetera theologicae facultatis opera, quae utinam diffusius essent ac celebrius publicata*.¹² Confrontando questa testimonianza col v. 9 dell'*Alda* (*Versibus ut pulicis et musce iurgia lusi*),¹³ è facile rendersi conto come l'autore della commedia in questione sia proprio Guglielmo di Blois, mentre la composizione di essa deve essere di poco anteriore al 1170, data della lettera, allo stesso modo delle altre opere menzionate da Pietro, tutte andate perdute eccetto i *Versus de pulice et musca*.¹⁴

Il problema principale posto dall'opera mediolatina, com'è noto, è però costituito dal prologo di essa (vv. 9-28),¹⁵ nel quale l'autore afferma di essersi ispirato a una rozza versione latina di una commedia di Menandro, il cui titolo – egli aggiunge – non è possibile citare per evidente incompatibilità metrica (v. 12 *non potui nomen lege domare pedum*), ma che egli cerca ugualmente di fare intendere, servendosi della perifrasi *mascula virgo* (v. 10): tale commedia, che nella lingua originale era stata tanto elegante, ormai era ridotta a una povera cosa, meschina e rozza sulla bocca del popolo (vv. 15-16 *vilis et exul erat et rustica plebis in ore, / que fuerat vatis comis in ore sui*), e poiché c'era bisogno di un commediografo che potesse prendere il posto del suo Menandro, Guglielmo si era assunto l'oneroso incarico e l'ardito compito di rielaborarla autonomamente (vv. 17-20 *Dumque novi studium comedi quereret illa, / quem vice Menandri posset habere sui, / me pro Menandro volui sibi reddere longe / impar pro-*

¹² PETR. BLES. *epist.* 93, in PL 207, col. 292. Sull'epistolario di Pietro di Blois cfr. E. CARDWELL HIGONNET, *Spiritual Ideas in the Letters of Peter of Blois*, in «Speculum» 50.2 (1975), pp. 218-244; e, più di recente, E. D'ANGELO, «Le sillogi epistolari tra "autori" e "compilatori". Il caso di Pietro di Blois», in *Dall'«ars dictaminis» al Preumanesimo? Per un profilo letterario del secolo XIII*, a cura di F. DELLE DONNE-Fr. SANTI, Firenze 2013, pp. 25-42.

¹³ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 48.

¹⁴ Su questo curioso componimento (in tutto, 90 distici elegiaci), cfr. A. BOUTEMY, «Pulicis et musce iurgia». Une oeuvre retrouvée de Guillaume de Blois, in «Latomus» 6 (1947), pp. 133-146 (all'infaticabile studioso belga spetta il merito di avere identificato l'opera e di averne procurato l'*editio princeps*, alle pp. 141-146 del suo contributo); A. SCOLARI, I «*Versus de pulice et musca*» di Guglielmo di Blois, in «Studi Medievali» n.s., 26.1 (1985), pp. 373-404 (che, alle pp. 386-404, pubblica una nuova – e migliore – ediz. critica del testo, elencando ed esaminando tutti i riscontri fra i *Versus* e l'*Alda* e concludendo che «sembra possibile [...] affermare con sicurezza che i *Versus* e l'*Alda* sono frutto dell'opera di un unico autore»: ivi, p. 385); e M. GIOVINI, *L'eroticismo entomologico della pulce. Divagazioni a margine del «De pulice» di Guglielmo di Blois*, in «Maia» n.s., 58.3 (2006), pp. 518-538.

¹⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., pp. 48-50.

posito materiaque minor). In chiusura del breve prologo, l'autore si scusa poi coi suoi lettori, che troveranno nell'opera *lasciva nimis* [...] *verba* (v. 25), ma la colpa di ciò non è da attribuirsi a lui, bensì all'argomento un po' troppo scabroso e sconveniente (v. 26 *materie non mea culpa fuit*).

Orbene, questo prologo dell'*Alda* (di cui qui non sono state fornite in sintesi altro che le coordinate essenziali) è stato un banco di prova sul quale gli studiosi dell'Ottocento e del Novecento hanno esercitato il loro acume critico e interpretativo ma, in taluni casi (come sovente accade), anche le loro contorsioni e i loro equilibrismi intellettuali, giungendo talvolta a ipotesi davvero inaccettabili.¹⁶ Bertini, dopo aver riportato testo e traduzione del problematico prologo della commedia e aver discusso e confutato le opinioni degli studiosi che in precedenza hanno cercato di affrontare la questione (Victor Le Clerc, Rudolf Peiper, Karl Lohmeyer, Günther Neumann, Jean De Ghellinck e, fra gli ultimi, Konrad Gaiser)¹⁷ ha sottoposto a una serrata analisi i distici di Guglielmo, senza convinzioni precostituite e nell'intento di cogliere esattamente il loro reale significato. Per rendersi conto che Guglielmo, quando afferma di aver preso spunto da Menandro, in realtà mente più o meno spudoratamente, basta infatti rileggere i vv. 23-26 del prologo: *Exeo comedum, fines comedia transit / nostra suos, miscens non sua verba suis / inveniet lasciva nimis sibi verba pudicus / lector: materie, non mea culpa fuit*. L'autore, insomma, vuole

¹⁶ Per tutto questo, rimando ad A. BISANTI, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 11-21 e *passim*.

¹⁷ Cfr. V. LE CLERC, *Guillaume de Blois*, in «Histoire Littéraire de la France» 22 (1855), pp. 51-55 (il quale pensava che Guglielmo utilizzasse un rifacimento in prosa dell'*Eunuchus* terenziano); R. PEIPER, *Die profane Komodie des Mittelalters*, in «Archiv für Literaturgeschichte» 5 (1876), pp. 493-542 (in partic., pp. 527-529: Peiper riteneva che il modello usufruito da Guglielmo di Blois fosse l'*Androgynos* di Cecilio Stazio, secondo lui ancora circolante in pieno sec. XII); GUILLEMI BLESSENSIS *Aldae comedia*, ed. K. LOHMEYER, Lipsiae 1892, pp. 18-20 (lo studioso respingeva fermamente le opinioni del Le Clerc e del Peiper e individuava, invece, il presunto modello della commedia in una perduta *hypothesis* latina, o addirittura in una versione prosastica latina del perduto *Androgynos* di Menandro: alle sue tesi credettero, comunque, sia L. TRAUBE, in «Berliner Philologischen Wochen» 13 [1893], col. 717; sia E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, in «Romania» 50.3 [1924], pp. 321-385, a p. 335, nota 2; in tempi più recenti, vi ha poi prestato fede anche W. SCHMIDT, *Untersuchungen zum «Geta» des Vitalis Blesensis*, Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf 1975, pp. 120-121); G. NEUMANN, *Menander's «Androgynos»*, in «Hermes» 81 (1953), pp. 491-496 (che, riprendendo le tesi del Lohmeyer, ricostruiva, sulla base dell'*Alda*, la presunta trama della perduta commedia menandrea e, continuando di questo passo, arrivava addirittura a sostenere che in questa perduta commedia Menandro trasformò comicamente il tema tragico degli altrettanto perduti *Skyrioi* di Euripide); J. DE GHELLINCK, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Bruxelles-Bruges-Paris 1955², pp. 258 e 482 (egli opinò che la traduzione dell'originale greco di cui parla Guglielmo di Blois nel suo prologo sia stata compiuta da Enrico Aristippo, dotto arcidiacono di Catania, poco prima dell'arrivo, in Sicilia, dello stesso Guglielmo di Blois); K. GAISER, *Menander's «Hydria». Eine hellenistische Komödie und ihr Weg in lateinische Mittelalter*, Heidelberg 1977 (in un contributo a suo modo assai importante, egli cercò di ricostruire le complicate vicende rielaborative che portarono, nel corso dei secoli, quattro perdute commedie di Menandro – o comunque ellenistiche – a una prima redazione latina in versi, in forma di *palliata*, ancora in età classica, quindi a una redazione prosastica tardo-antica e, di lì, a quattro commedie elegiache latine del sec. XII, ossia il *Geta* e l'*Aulularia* di Vitale di Blois, l'*Alda* e l'anonimo *De nuntio sagaci*).

scusarsi col pubblico del suo linguaggio ardito e spregiudicato, conformemente alla materia da cui egli ha preso lo spunto, cioè una commedia di Menandro: «Ora – ha osservato giustamente lo studioso – chiunque conosca le commedie menandree sa che questa della *lascivia verborum* è l'ultima delle accuse che si possono muovere al poeta greco». ¹⁸ È invece assai facile rilevare come Guglielmo di Blois, nel prologo dell'*Alda* e in genere in tutta la sua commedia, intenda emulare il suo più diretto e illustre predecessore, e cioè il conterraneo Vitale di Blois, ispirandosi in particolare al prologo della sua seconda commedia, l'*Aulularia* (palesamente fondata sul *Querolus* tardo-antico). ¹⁹ È questa un'osservazione che era già stata cursoriamente avanzata da Alan Keith Bate (all'interno di un contributo largamente discutibile), ²⁰ e che quindi era stata ripresa anche da Joachim Suchomski, ²¹ il quale, da parte sua, aveva meglio approfondito l'argomento, individuando alcune vistose e palesi analogie fra i due prologhi. Bertini, a tal proposito, ha cercato di aggiungere un ulteriore elemento di somiglianza: «siccome Vitale aveva ricordato che l'*Aulularia* era il suo secondo rifacimento dopo il *Geta*, Guglielmo, a sua volta, ricordava che prima dell'*Alda* aveva composto i *Pulicis et musce iurgia*». ²²

Risolte così le questioni e sgombrato il campo dalle varie, suggestive (ma in fondo assai discutibili) ipotesi relative a una dipendenza dello scrittore mediolatino dal commediografo ellenistico, lo studioso ha quindi cercato di chiarire da quale fonte letteraria Guglielmo abbia potuto desumere il nome di Menandro, un nome illustre di cui vantarsi, ma per lui, monaco e scrittore del XII secolo, probabilmente niente più che un puro, purissimo nome. Tale fonte viene persuasivamente individuata nell'*Eunuchus* di Terenzio, nel cui prologo, come è noto, si parla, ma senza nominarlo esplicitamente, di Luscio Lanuvino che *bene vertendo et easdem scribendo male / ex Graecis bonis latinus fecit non bonas* (vv. 7-8), e nel quale, ancora, si ricorda che *idem Menandri Phasma nuper dedit* (v. 9). Dal confronto parallelo tra il prologo terenziano e quello dell'*Alda*, risulta infatti evidente la spiccata “letterarietà” del riferimento a Menandro. ²³ Terenzio, insieme al solito, onnipresente Ovi-

¹⁸ F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., p. 22.

¹⁹ Per l'*Aulularia*, si vd. almeno le due seguenti edizioni: VITALE DI BLOIS, *Aulularia*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Genova 1976, pp. 17-137 (il testo del *prologus* alle pp. 56-58); VITAL DE BLOIS, *Aulularia*, a cura di M. MOLINA SÁNCHEZ, Madrid 1999 (il testo del *prologus* a p. 74).

²⁰ A.K. BATE, «Language for School and Court: Comedy in *Geta*, *Alda* and *Babio*», ne *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, a cura di F. DOGLIO, Viterbo 1979, pp. 143-156.

²¹ *Lateinische Comoediae des 12. Jahrhunderts*, hrsg. von J. SUCHOMSKI-M. WILLUMAT, Darmstadt 1979, p. 257. Lo studioso tedesco si era già occupato altre volte dell'*Alda*, nel vol. “*Delectatio*” und “*Utilitas*”. *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern-München 1975; e nel saggio «Transformationen des komischen Erbes in der “Nova Comedia”: Komodie oder Satire?», in *L'eredità classica nel Medioevo*, cit., pp. 111-126.

²² F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., p. 23.

²³ Un argomento, questo, che era stato precedentemente avanzato, ma secondo me non ben ap-

dio, riveste quindi un'importanza fondamentale per gli autori di commedie elegiache mediolatine:²⁴

Il prologo dell'*Alda* – ha scritto Bertini – attentamente rivisitato, appare dunque come il risultato di una contaminazione tra il prologo dell'*Aulularia* di Vitale e quello dell'*Eunuchus* di Terenzio, abbellita da un'evidente allusione all'*Ars poetica* di Orazio. Nell'uso di questa dotta tecnica allusiva e combinatoria Guglielmo si dimostra, una volta di più, seguace di Vitale, che, nel prologo del *Geta*, aveva mescolato armonicamente concetti e vocaboli desunti dall'*Ars poetica* oraziana e da vari prologhi terenziani, ma soprattutto da quello dell'*Andria*.²⁵

Meritano poi di essere brevemente presentate e discusse, in questa sede, due ipotesi relativamente recenti, avanzate rispettivamente da Ludwig Braun²⁶ e, ancora una volta, da Alan Keith Bate:²⁷ l'ipotesi di Braun (il quale pensa che Guglielmo possa aver avuto notizia dell'*Androgynaculus* di Menandro da uno scolio all'*Eunuchus* terenziano) è abbastanza plausibile e può conciliarsi in più di un punto con quella avanzata dal Bertini;²⁸ non così l'ipotesi di Bate, che risulta invece assolutamente inaccettabile (lo studioso inglese giunge infatti a postulare, per l'*Alda*, addirittura un'origine siculo-normanna). In conclusione, si può sostenere che «anche ammettendo, per assurdo, che quel che Guglielmo afferma a proposito di Menandro sia tutto vero, tentare di ri-

profondito (e all'interno di un saggio per molti versi non ben riuscito), da D. GOLDIN, *Lettura dell'«Alda» di Guglielmo di Blois*, in «Cultura Neolatina» 40 (1980), pp. 17-32 (su di esso, cfr. le mie confutazioni, in *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 31-33).

²⁴ Fra gli studi principali in tal direzione, vd. St. PITTALUGA, *Echi terenziani nel «Pamphilus»*, in «Studi Medievali» n.s., 23.1 (1982), pp. 297-302; ID., *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo*, in «Res Publica Litterarum» 8 (1985), pp. 231-243 (poi entrambi ripubblicati in ID., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli 2002, pp. 23-28 e 119-134); F. BERTINI, *Terenzio nel «Geta» e nell'«Alda»*, cit.; M. P. PILLOLLA, *Presenze terenziane in Vitale di Blois*, in «Maia» n.s., 44.2 (1992), pp. 277-284.

²⁵ F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., pp. 24-25. Sugli influssi oraziani nelle commedie elegiache, cfr., in generale, G. ORLANDI, «Classical Latin Satire and Medieval Elegiac Comedy», in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. by P. GODMAN-O. MURRAY, Oxford 1990, pp. 97-114; St. PITTALUGA, «Il prologo del *Geta* di Vitale di Blois e Orazio satiro», in *Dal teatro greco al teatro rinascimentale: momenti e linee di evoluzione*, a cura di L. DE FINIS, Trento 1992, pp. 89-95; A. BISANTI, s.v. *Commedie elegiache*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, pp. 173-177; e M. MOLINA SÁNCHEZ, «La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval», in *Estudios sobre Plauto*, a cura di A. POCIÑA-B. RABAZA, Madrid 1998, pp. 71-100.

²⁶ L. BRAUN, *Wie kam Menander in den Prolog der «Alda»?*, in «Classica et Mediaevalia» 41 (1990), pp. 241-255.

²⁷ A. K. BATE, *Ancient Greek Theatre, Sicily and Medieval Comedy*, in «Reading Medieval Studies» 18 (1992), pp. 9-16.

²⁸ In una recens. al mio vol. *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., apparsa in «Mediaevistik» 6 (1993), pp. 382-383, una tale R. VOGELER mi rimproverava di non aver tenuto conto, nel mio libro, di questo contributo del Braun. Ma come avrei potuto conoscerlo e citarlo, dal momento che io scrissi il mio vol. fra il dicembre 1989 e il gennaio 1990, e che esso uscì pochi mesi dopo, e comunque «prima» che il saggio del Braun venisse pubblicato?

comporre i *disiecta membri Menandri* servendosi della sua opera sia un tentativo poco fruttuoso: l'*Alda* è un brillante pezzo di poesia latina medievale, in cui di Menandro è rimasto soltanto il nome».²⁹

1.2. Prima di volgerci all'oggetto specifico di questo intervento – e cioè la fortuna dell'*Alda* fra XII e XIII secolo, nel doppio versante della letteratura in latino e di quella in volgare – vediamo brevemente la trama della commedia.

Alda muore di parto, dando alla luce una bambina. Prima di morire, la donna raccomanda all'inconsolabile e querulo sposo Ulfo di prendersi cura della figlia, rivestendo per lei, al contempo, le funzioni di padre e le veci della madre. Ulfo alleva la figlia alla quale – per perpetuarne la memoria, ma anche al fine di vedere in lei quasi una “seconda consorte” – ha dato il nome della defunta madre, Alda, con grande cura e dedizione, nel silenzio della casa e tenendola lontana dal mondo e dalle sue tentazioni³⁰ (e non si può escludere che, nell'affetto esclusivo che egli nutre per la figlia, si ritrovi un fondo di sentimento morboso, se non addirittura incestuoso, almeno a livello di semplice desiderio inconfessato).³¹ La fanciulla, fra l'altro, in questa maniera non ha mai visto altri uomini al di fuori del padre, ed è di un'ingenuità (e di un'ignoranza) disarmante riguardo a tutto ciò che concerne l'amore fra un uomo e una donna e, soprattutto, il sesso e i suoi vari aspetti. Tuttavia la fama della sua eccezionale bellezza – presentata dal poeta secondo il consueto canone della *descriptio pulchritudinis*³² – si diffonde un po' dappertutto e accende la fantasia di Pirro, un giovane spudorato e intraprendente che decide di fare sua, in un modo o nell'altro, l'inesperta ragazza. Pirro ha uno schiavo, Spurio (personaggio laido e del tutto inaffidabile, come in genere sono gli schiavi e i servi, maschi e femmine, delle commedie elegiache latine).³³ Costui, fingendo di voler aiutare il giovane padrone, gli spilla del denaro con la promessa che cercherà di convincere Alda a cedergli, ma in realtà si disinteressa completamente della faccenda e utilizza la somma versatagli da Pirro per riconquistare, per una volta almeno, l'amore della sua ganza Spurca (personaggio altrettanto immondo e sgradevole,

²⁹ F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., p. 26.

³⁰ Su questo motivo, cfr. D. FEHLING, *Die Eingesperre (“Inclusa”) und der verkleidete Jüngling (“Juvenis femina”)*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 21 (1986), pp. 186-207.

³¹ L'argomento è stato molto studiato (e certamente meriterebbe un ulteriore approfondimento, a proposito della figura di Ulfo nell'*Alda*). Per un primo approccio, si leggano le osservazioni di D. POIRION, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, trad. ital., Torino 1988, pp. 55-59.

³² Cfr. gli studi di L. ARENAL LÓPEZ, «El uso de la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas latinas», in *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del “Internationales Mittellateinerkomitee” [Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002]*, eds. M. C. DÍAZ Y DÍAZ-J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, Firenze 2005, pp. 437-449; e, soprattutto, di Fr. SIVO, «Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone», in *Le portrait. La représentation de l'individu, textes réunis* par A. PARAVICINI BAGLIANI [et alii], Firenze 2007, pp. 35-55.

³³ Sull'argomento vd., in generale, F. BERTINI, «La commedia latina del XII secolo», in *L'eredità classica nel Medioevo*, cit., pp. 63-80.

se non ancora di più, e il cui nome già si commenta da sé).³⁴ Pirro, tradito e turlupinato dallo scaltro schiavo, una volta che ha visto fallire il tentativo di sedurre Alda col denaro, segue allora il consiglio della vecchia nutrice (anch'essa personaggio canonico, qui con la tipica funzione di mezzana)³⁵ e, approfittando della sua incredibile rassomiglianza con la propria sorella, che è amica carissima della stessa Alda, si traveste da donna – altro *tópos* diffusissimo nella narrativa e nel teatro di tutti i tempi, dall'antichità classica fin quasi ai nostri giorni³⁶ – potendo così entrare in casa della ragazza e, approfittando della sua estrema ingenuità in fatto di sesso, riesce a sedurla abbastanza facilmente. Alda, però, rimane incinta e Ulfo, erroneamente convinto che la figlia non abbia mai conosciuto uomini, se la prende stoltamente con la sorella di Pirro, accusandola addirittura di essere un'ermafrodita. È dunque in giuoco l'onore di entrambe le ragazze (peraltro ambedue sostanzialmente innocenti). Ma, come in ogni commedia che si rispetti – e le commedie elegiache non vengono meno a tale caratteristica – il finale ristabilisce l'ordine (sociale, familiare, affettivo, morale) temporaneamente alterato dall'accavallarsi e dal precipitare degli eventi: le nozze riparatrici fra Alda e Pirro, infatti, porranno fine alla spiacevole situazione che era venuta a determinarsi e agli immancabili, fastidiosi pettegolezzi che ne erano derivati.³⁷

2. L'Alda e le commedie elegiache latine del XII e XIII secolo

L'Alda di Guglielmo di Blois ha conosciuto, fra i secoli XII e XIII, una discreta fortuna, certamente non paragonabile neppure alla lontana a quella goduta da altri componimenti comico-elegiaci – segnatamente il *Geta* di Vitale di Blois e il *Pamphilus*³⁸ – ma senz'altro non marginale né, tanto meno, disprezzabile (e prescindendo in

³⁴ Rimando al mio vol. *L'“interpretatio nominis”*, cit., pp. 149-152.

³⁵ La figura della mezzana – assai diffusa nelle commedie elegiache, dal *Pamphilus* al *De uxore cerdonis* – anticipa il personaggio di Celestina, la protagonista, sullo scorcio del sec. XV, della celebre pièce di Fernando de Rojas: cfr. A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina*, in «Revue Hispanique» 15 (1906), pp. 372-386; M. FEO, *Nascite e rinascite del comico. A proposito della «Celestina» di Fernando de Rojas*, in «Aufidus» 10 (1990), pp. 163-193; A. MOURE CASAS, *Comedias elegiacas en «La Celestina»*, in «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos» 15 [1998] = *Homenaje al profesor Marcelo Martínez Pastor*, pp. 443-473.

³⁶ Vd. il lungo saggio di P. D. STEWART, «Il travestimento come teatro nel teatro», in EAD., *Rhetorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze 1986, pp. 161-247.

³⁷ Ho qui rielaborato e ampliato il riassunto di F. BERTINI, *La commedia elegiaca latina in Francia nel secolo XII. Con un saggio di traduzione dell'«Amphitruo» di Vitale di Blois*, Genova 1973, pp. 15-16.

³⁸ Per il *Geta*, cfr. A. BISANTI, *Antichi e moderni lettori del «Geta» di Vitale di Blois*, in «Schede Medievali» 19 (1990), pp. 375-392; e ID., *Bernardo Bellincioni e il «Geta» di Vitale di Blois*, in «Schede Umanistiche» n.s., 6 (2000), pp. 35-65; per il *Pamphilus*, vd. almeno E. PARATORE, «Alcuni caratteri dello stile della cancelleria federiciana», in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani (Palermo-Catania-Messina, 10-18 dicembre 1950)*, Palermo 1952, pp. 283-314 (poi in ID., *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma 1965, pp. 117-163); Th. J. GARBÁTY, *The «Pamphilus» Tradition*

questa sede, anche per motivi strettamente cronologici, dal ricorso che, all'*Alda* e ad altre commedie elegiache, hanno fatto il Boccaccio e altri scrittori tre- e quattrocenteschi nelle loro opere). Tale fortuna si estende, nell'ambito di osservazione da me scelto e privilegiato fin dal titolo di questo intervento – ripeto, l'ultimo trentennio del XII secolo e tutto il XIII – fra i generi letterari della commedia elegiaca (lo stesso, quindi, cui pertiene la commedia di Guglielmo di Blois), del *fabliau* e del romanzo cortese.

È infatti opportuno, preliminarmente, soffermare l'attenzione sulle più evidenti e immediate "imitazioni" che, dell'*Alda*, apparvero in tempi di poco posteriori alla sua composizione, e cioè quelle riscontrabili in altre opere del *corpus* comico-elegiaco latino che quindi, in misura maggiore o minore, appartengono al medesimo genere letterario³⁹ e risentono dell'influenza, talvolta diretta, talaltra certamente mediata, dell'opera mediolatina.

2.1. Evidenti echi dell'*Alda* si colgono, innanzitutto, nel *Baucis et Traso*, databile, con alto grado di probabilità e di verosimiglianza, al terzo quarto del secolo XII,⁴⁰ e quindi di poco posteriore alla commedia di Guglielmo di Blois. Trasmessoci da un unico codice presumibilmente della fine del XII secolo o, tutt'al più, dell'inizio del XIII, il ms. Bern, Burgerbibliothek, 568, forse proveniente dalla Francia, il *Baucis et Traso* narra in 162 distici elegiaci la vicenda della ruffiana Bauci, che cerca di abbellire, mediante trucchi e artifici, una delle donne del suo *entourage*, la sgraziata e un po' attempata meretrice Glicerio, al fine di farla sembrare giovane e bella per poter meglio accalappiare qualche malaccorto cliente (e, a questo fine, Glicerio viene ribattezzata col falso nome "parlante" di Filomena).⁴¹ Nella trappola ordita dalla scaltra mezzana cade Trasone, il tipico *miles gloriosus* amante del cibo, del vino e delle belle donne, al quale Bauci prospetta un'avventura erotica con una vergine bellissima, eccitandolo

in Ruiz and Chaucer, in «Philological Quarterly» 46 (1967), pp. 457-470; Au. CAMPANA, «La citazione del Pamphilus in una glossa al proemio delle Istituzioni», in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Accursiani (Bologna, 21-26 ottobre 1963)*, Milano 1968, pp. 513-520; e J. DAGENAIS, «Se usa e se faz»: Naturalist Truth in a «Pamphilus» Explicit and the «Libro de buen amor», in «Hispanic Review» 57.4 (1989), pp. 417-436.

³⁹ Sul problema del genere letterario della commedia elegiaca vi è un'amplissima bibliografia. Per uno *status quaestionis* sufficientemente aggiornato cfr. F. BERTINI, «La commedia elegiaca», ne *Lo Spazio Letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino*, dir. da G. CAVALLO-Cl. LEONARDI-E. MENESTÒ, vol. I. *La produzione del testo*, t. II, Roma 1993, pp. 217-230; e A. BISANTI, «Voce, gesto, didascalia. Effetti di scena nelle "commedie elegiache" latine del XII e XIII secolo», in «*Comicum choragium*». *Effetti di scena nella commedia antica (Palermo, 24-25 marzo 2009)*, a cura di G. PETRONE-M. M. BIANCO, Palermo 2010, pp. 123-158.

⁴⁰ *Baucis et Traso*, a cura di G. ORLANDI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova 1980, pp. 243-303 (è l'ediz. da cui sono tratte le citazioni che qui ricorrono). Per la datazione del testo, cfr. *ivi*, pp. 245-249.

⁴¹ Sulla tipologia dei personaggi e i loro nomi, rinvio ad A. BISANTI, *Metafore, τόποι, procedimenti retorici e motivi novellistici in alcune "commedie" mediolatine*, in «Studi Medievali» n.s., 45.1 (2004), pp. 1-78 (in partic., pp. 31-58), poi in parte rifiuto e rielaborato in *Id.*, *L'«interpretatio nominis»*, cit., pp. 241-254.

con la fittizia descrizione della fanciulla (che, ovviamente, altri non è che la ben poco verginale Glicerio/Filomena) e riuscendo, per soprappiù, a estorcergli un anello d'oro come prezzo del tanto agognato *rendez-vous* erotico. Quindi lo conduce dalla ragazza, ma lungo la strada si ferma al mercato per fare alcune compere e i suoi acquisti vengono pagati, naturalmente, dallo stesso Trasone. Bauci finge poi di avere un appuntamento con qualcuno e l'impaziente Trasone sborsa ancora del denaro purché la vecchia, trascurando questo impegno (ovviamente fasullo e del tutto inventato), lo conduca al più presto dalla ragazza. Bauci sembra accettare e affretta il passo, ma tutt'a un tratto, approfittando di un attimo di disattenzione del soldato, scompare dalla sua vista, dileguandosi. Egli rimane in mezzo alla strada con un palmo di naso, disperato perché non sa neppure dove abiti la fanciulla promessagli e, a mo' di sfogo, si scaglia in una violenta invettiva contro la ruffiana (elemento, questo, tipico e caratteristico di tanta letteratura misogina medievale). Il suo schiavo Davo, venuto a conoscenza di quanto è accaduto, promette di aiutare il padrone; va quindi alla ricerca di Bauci, la trova in casa e tra i due ha luogo un colloquio tempestoso, ricco di scambi di ingiurie, al termine del quale Davo percuote addirittura la vecchia. A questo punto interviene Glicerio, che riesce a pacificare i due litiganti e a far loro raggiungere un accordo, secondo il quale Trasone potrà recarsi da Glicerio la notte successiva per appagare il suo desiderio e spegnere i suoi bollori. E così avviene. Ma mentre Davo va in avanscoperta per evitare che Trasone faccia qualche brutto incontro notturno, un vecchio nemico di Davo, avendoli visti giungere nei pressi della casa di Bauci, li segue e si prepara a giocare loro qualche tiro birbone. E così mentre, mandato Davo in ricognizione, Trasone si nasconde in un fossato, Birria addirittura gli orina addosso. Davo ritornando lo scopre, lo insegue e lo bastona sonoramente. Finalmente Davo e Trasone giungono da Bauci e il soldato può vedere Glicerio/Filomena, parlarle e corteggiarla, ma la ragazza, fingendo un falso pudore e una ritrosia da verginella, lo respinge con l'aiuto della vecchia. Il soldato deve quindi scucire altro denaro per ottenere un nuovo appuntamento (che sarà quello definitivo) per la notte successiva. A questo punto – è la scena più famosa di tutta la commedia – Bauci si dà da fare in tutti i modi per restaurare la verginità piuttosto malconcia (anzi, ormai del tutto inesistente) di Glicerio e, per far questo, si serve dei mezzi più strani e stupefacenti, elaborando una mistura stregonesca e francamente “inquietante” in cui vengono a mescolarsi gli elementi più assurdi e bislacchi, dei veri e propri *adynata* (la bianchezza di un corvo, tre soffi di vento, gli occhi di un cieco, la virilità di un eunuco, l'udito di un sordo, la parola di un muto, e così via).⁴² Alla fine, la brutta e matura meretrice si trasforma in un'attraente verginella. Così la notte seguente Trasone arriva, gode dell'amore di Glicerio e, senza rendersi conto di essere stato più

⁴² Cfr. Fr. ALBINI, *L'inquietante ricetta di Bauci*, in «Sileno» 19 (1993), pp. 373-376; St. PIT-TALUGA, «Diete e cosmesi fra Antichità e Medioevo», in *La cura delle malattie. Itinerari storici. Atti del 3° Colloquio Europeo di etnofarmacologia. 1ª Conferenza Internazionale di antropologia e storia della salute e delle malattie*, a cura di A. GUERCI, Genova 1998, pp. 341-346; e A. BISANTI, *Enea Silvio Piccolomini e le “ricette impossibili” (fra Medioevo e Umanesimo)*, in «Schede Umanistiche» n.s., 7.2 (2001), pp. 25-34.

volte bellamente turlupinato, se ne va pienamente appagato dell'avventura erotica che lo ha visto protagonista.⁴³

Orbene, fin dall'*incipit*, il *Baucis et Traso* mostra sicure – o, almeno, probabili – suggestioni attinte all'*Alda*. *Baucis* 1 *Baucis amica sibi, spe lucri sedula nutrix*, richiama infatti con notevole verosimiglianza, e soprattutto in clausola, *Alda* 385 *Instat ei lacrimis, instat prece sedula nutrix*, e 437 *disce quod addidici: mea quod michi sedula nutrix*. Ma, a parte il fatto che il personaggio della *nutrix* compare anche nel *Pamphilus*, e con le stesse connotazioni del ruolo di mezzana con il quale esso figura e nell'*Alda* e nel *Baucis et Traso*, occorre osservare come sicuramente avranno agito, sia su Guglielmo di Blois sia sull'anonimo autore di quest'ultima commedia, le suggestioni di Orazio, *ars* 116 *et matrona potens an sedula nutrix*, e di Ovidio, *met.* VIII 640 *sedula Baucis*, e X 438 *sedula nutrix*, mentre la *spes lucri* cui si accenna – e *pour cause* – nel verso iniziale del *Baucis et Traso* è uno dei moventi fondamentali dei personaggi “bassi” (servi, mezzane, ruffiani) delle commedie elegiache⁴⁴ – e basti pensare, per rimanere solo all'*Alda*, alla figura del laido servo Spurio (figura della quale, comunque, si tornerà a discorrere più volte nel corso di queste pagine).

Più sicuro e convincente è, invece, il raffronto tra *Baucis* 8 *cum quibus et quid agat edocet atque modum*, e *Alda* 407-408 *Qualiter et quare, quid agat, cur, quando loquatur / quove modo, puero sedula monstrat anus*. Oltre alle evidenti corrispondenze terminologiche e verbali, si osservi come sia la situazione descritta dai due poeti a essere pressoché identica (o, comunque, largamente sovrapponibile): nell'*Alda*, una vecchia *nutrix* istruisce il giovane Pirro sui modi e le tecniche da adottare per meglio sedurre l'ingenua fanciulla protagonista della quale egli è invaghito; nel *Baucis et Traso*, una vecchia *nutrix* – e, in entrambi i casi, la *nutrix* è anche e soprattutto una ruffiana – istruisce la meretrice Glicerio sul modo di comportarsi coi clienti.

Il ricorrere, infine, per ben due volte nel *Baucis et Traso*, del dotto e “plautino” termine *furcifer* (*Baucis* 149 *Furcifer, obmutis? Caveas tibi: furca paratur*; 194 *Furcifer, acta lues*) deve essere spiegato – ed è stato spiegato da Giovanni Orlandi, provetto editore critico della commedia – come sicuro riferimento, più che all'*Alda* (in cui tale termine pure ricorre, al v. 315 *Ictibus inculcat ictus: “I, furcifer, exi”*), al *Geta* di Vitale di Blois (v. 312 *introitum Geta furcifer iste negat*),⁴⁵ conclamato e indiscusso prototipo del genere letterario.⁴⁶

⁴³ Ho qui liberamente rielaborato il sunto di F. BERTINI, *La commedia elegiaca latina in Francia*, cit., pp. 21-22.

⁴⁴ Cfr. B. MORROS, *Las propiedades del dinero y del vino en «El libro de buen amor» a la luz de las comedias elegíacas*, in «Bulletin Hispanique» 105.1 (2003), pp. 19-50.

⁴⁵ VITALE DI BLOIS, *Geta*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine*, III, cit., pp. 139-242 (a p. 218). *Furcifer* ricorre anche in *Babio* 347 *Furcifer, hic cedes! Vellus michi barba relinquet* (*Babio*, a cura di A. DESSI FULGHERI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, II, Genova 1980, pp. 129-301, a p. 284). Il *Babio*, comunque, è certamente successivo al *Geta*, all'*Alda* e anche al *Baucis et Traso*.

⁴⁶ Si vd. l'eccellente nota di G. ORLANDI, in *Baucis et Traso*, cit., pp. 287-289.

2.2. Assai più rilevante e interessante è la conoscenza dell'*Alda* da parte dell'anonimo autore del *De mercatore* – breve componimento comico-elegiaco di 50 distici nel quale viene “sceneggiata” e dialogata la celebre vicenda del “fanciullo di neve”⁴⁷ – sia perché essa può consentire (pur con una certa approssimazione) l'individuazione del *terminus post quem* per la composizione dell'opera (che sarebbe quindi posteriore al 1170),⁴⁸ sia perché il numero dei riscontri contenutistici e verbali, stante la brevità del *De mercatore*, risulta statisticamente ben più significativo che negli altri testi tipologicamente affini.

Anche in questo caso – come si è già fatto per il *Baucis et Traso* e come, per chiarezza espositiva, si farà per tutti gli altri testi mediolatini e romanzi che, di volta in volta, verranno analizzati – procediamo con la presentazione del *plot* narrativo. La storia del “fanciullo di neve” è abbastanza semplice e, tranne poche ma, talvolta, significative variazioni, si ripropone allo stesso modo nelle molte composizioni nelle quali il tema in questione viene sviluppato. Un mercante parte per un viaggio d'affari lasciando sola a casa la moglie, giovane e bella. La donna non riesce a resistere alle tentazioni della carne e lo tradisce, partorendo quindi un bambino, frutto di una sua relazione illegittima. Al suo ritorno, essendo passati vari anni, il mercante si stupisce di trovare in casa quel bambino, che certamente non può essere figlio suo, ma la donna, con ben calcolata frode, gli racconta una storia inverosimile: un giorno, mentre se ne stava sul balcone di casa (oppure, a seconda delle diverse redazioni, sulla cima di una montagna) in mezzo a una tempesta, inavvertitamente ha inghiottito un fiocco di neve, generando così miracolosamente un figlio. Il mercante finge di credere alla vicenda narratagli dalla consorte e tiene per suo quel bambino, ma medita nel suo animo la vendetta che, secondo il ben noto proverbio, dovrà essere servita a freddo. Dopo un certo numero di anni (che varia nelle diverse redazioni della storia), egli dice di dover partire nuovamente per un altro viaggio d'affari, e decide di portare con sé il “fanciullo di neve”, con la scusa di avviarlo alla pratica della mercatura ma, in realtà, con l'intento di sbarazzarsene quanto prima e una volta per tutte. Giunto a

⁴⁷ Per il motivo, cfr. St. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington-London 1975³, motivo J. 1532.1 (*The Snow-Child*); e A. AARNE-St. THOMPSON, *The Types of the Folktale*, Helsinki 1961, tipo 1362. Per il testo della commedia, vd. *De mercatore*, a cura di P. BUSDRAGHI, in *Commedie latine*, III, cit., pp. 305-329 (da cui cito; della stessa studiosa, cfr. l'art. *La fortuna della favola medievale del fanciullo di neve nella novellistica italiana*, in «Sandalion» 2 [1979], pp. 303-310). Del tema mi sono occupato io stesso, nel corso degli anni – o, per meglio dire, dei decenni – in A. BISANTI, *Il carme «De sponsa et marito absente» attribuibile a Gualtiero Anglico. Un episodio della fortuna della favola del fanciullo di neve nella letteratura mediolatina*, in «Pan» 9 (1989), pp. 77-107; ID., *Elementi scenici nel «De mercatore» (con una postilla sulla sua fortuna)*, in «Bollettino di Studi Latini» 25 (1995), pp. 114-128; ID., *Temi narrativi ed elementi novellistici, agiografici ed esemplari nei «Carmina Cantabrigiensia»*, in «Bollettino di Studi Latini» 43.1 (2013), pp. 191-235 (alle pp. 207-214).

⁴⁸ Si legga a tal proposito quanto osservano P. BUSDRAGHI, «Il “bimbo di neve” nella letteratura mediolatina», in *De mercatore*, cit., pp. 307-317 (a p. 315); e A. BISANTI, *Il carme «De sponsa et marito absente»*, cit., pp. 99-100.

un mercato, lo vende quindi come schiavo. Al suo ritorno, alla moglie che gli chiede angosciata che fine abbia fatto il figlio, egli risponde che un giorno, sulla cima di una montagna (o comunque in un luogo caldo), mentre splendeva un sole cocente, il fanciullo si è disciolto, poiché era fatto di neve. E alla moglie fedifraga e ingannatrice altro non resta che ingerire il contro-inganno fattole dal marito e pentirsi amaramente del proprio tradimento.

Ove si evinca dal parallelo fra *De merc. 9 feminee levitatis opus gravitate pudoris*, e *Alda 543 Turpius insanit, qui feminee levitatis*, inserito in una tematica tipicamente (e topicamente) antifemminista, mirante a bollare la *feminea levitas*,⁴⁹ e quindi non molto cogente per la sua indubbia genericità, basti, per un primo significativo esempio, mettere a confronto *De merc. 14 Vix absente potest esse pudica diu*, e *Alda 547-548 nec vitium commune potest dediscere sexus / femineus nec erit femina casta diu*. Si può certo osservare che anche in tal caso siamo in presenza di una consueta tematica antifemminista, quella concernente l'incapacità, da parte della donna, di mantenersi casta e pura per troppo tempo. Ma non più di *tópos* si tratta, in ogni modo, a proposito di *De merc. 29 crescit onus ventris, decrescit honos mulieris*: è un verso molto interessante, nel quale l'anonimo autore della breve *pièce* comico-elegiaca, nel descrivere l'ingrossarsi del ventre della donna in seguito al concepimento adulterino,⁵⁰ mostra al meglio la propria scaltrita tecnica retorica e versificatoria, mediante la contrapposizione fra *crescit* e *decrescit*, la paronomasia fra *onus* e *honus* e la rima bisillabica – che fa di questo esametro un “leonino” – fra *ventris* in cesura e *mulieris* in clausola (oltre all'evidente parallelismo che struttura l'intero verso, a schema abcabc). Un parallelo sicuro, a tal riguardo, è costituito da *Alda 527-528 Surgit et in crimen Alde iam crescit apertum / venter et insolitum viscera tendit onus*. Non si tratta qui soltanto di palesi raffronti terminologici e verbali, ma di una sostanziale identità di situazione – il concepimento in seguito a un adulterio nel *De mercatore*, in seguito a una seduzione nell'*Alda* – quantunque sia necessario osservare che nel poeta del *De mercatore* avrà indubbiamente agito anche l'eco di *Pamphilus 43-44 Vulneris inde mei crescit dolor omnibus horis / decrescitque color visque decorque meus*, e 259 *usu crescit amor omnis, decrescit abusu*,⁵¹ nella sapiente contrapposizione fra *crescit* e *decrescit* (contrapposizione che, peraltro, risale ancora più indietro, all'immane Ovidio, *met. I 345 surgit humus, crescunt loca*

⁴⁹ *Tópos* che, attraverso differenti canali letterari, giungerà fino al celebre «Frailty, thy name is woman!» di W. SHAKESPEARE, *Hamlet I 2*, 149.

⁵⁰ Per una descrizione analoga – soprattutto riguardo alla situazione – si vd. *Carm. Bur. 126* (*Huc usque, me miseram!*, il celebre lamento della donna incinta), str. 2 *Res mea tandem patuit, / nam venter intumuit, / partus instat gravide* (su cui vd. A. BISANTI, «*Huc usque, me miseram!*» (*Carm. Bur. 126*): una “*chanson de femme*” mediolatina, in «*Bollettino di Studi Latini*» 41.1 [2011], pp. 132-144; poi in Id., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011, pp. 123-141).

⁵¹ *Pamphilus*, a cura di St. PITTALUGA, in *Commedie latine*, III, cit. pp. 11-137 (alle pp. 64 e 84). L'antitesi *crescit* ~ *decrescit* ritornerà anche – e sempre in ambito di tematica amorosa – nel *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento (v. 99 *Crescit amor visu, decrescit rebus amator*).

decrecentibus undis, esametro che, pur se riferito a un ben differente contesto, sarà stato forse tenuto presente anche da Guglielmo di Blois).⁵²

A più ampie considerazioni e a più estesi raffronti si presta *De merc.* 35-36 *Leta, parens, sed moecha dolens, cum prole reatu / contendente suo, leta, molesta fuit*. Nel distico in questione è infatti sinteticamente espresso il motivo del *gaudens ~ dolens*, tema ossimorico tipicamente medievale e particolarmente amato dagli autori di commedie elegiache.⁵³ Anche a tal riguardo è facile individuare precisi modelli classici, per es. Ovidio, *met.* VIII 44 *laeter – ait – doleamne geri lacrimabile bellum*, e Seneca, *Agam.* 579 *utrumne doleam laeter an reducem virum?*: in entrambi i casi si tratta di donne “sciagurate” e criminali (Scilla nel primo caso, Clitemnestra nel secondo), incerte fra il gioire e il rattristarsi per un determinato evento, da cui dipenderanno il loro futuro e la loro stessa esistenza. Nell’ambito delle commedie elegiache il motivo è particolarmente diffuso, come si diceva or ora. Esso compare già in Vitale di Blois, *Aulul.* 246 *Flet ambo: gaudet hic, ille dolet*, ma qui si tratta di due persone diverse, l’avaro Euclione e il servo Sàrdana, l’uno che si duole, l’altro che gioisce. Più interessante, ai fini del nostro discorso, risulta l’utilizzo che, del motivo, viene fatto da Guglielmo di Blois ai vv. 115-116 dell’*Alda*: Ulfo, che ha appena perso l’amatissima moglie Alda, morta di parto dando alla luce una bambina che porterà lo stesso nome della madre, ondeggia infatti fra il dolore causatogli dalla crudele e prematura dipartita della consorte e la letizia che gli procura la nascita della piccola Alda, che egli poi custodirà con tanto rigore e con tanta paterna (o, forse, più che paterna) gelosia: vv. 115-116 *Et miser et felix dolet et letatur habetque / vir causam fletus letitiae pater*.⁵⁴ Il poeta mediolatino, come suo solito, sottopone qui a ponderata *amplificatio* il motivo ossimorico e contrastivo del *gaudens ~ dolens*, sfruttando a fondo il procedimento retorico dell’antitesi e quasi raddoppiando in strutture binarie e copolari i termini oppositivi (*miser ~ felix*; *dolet ~ letatur*; *fletus ~ letitia*), peraltro in una costruzione sapientemente parallelistica (secondo lo schema ababab).

⁵² Nulla, a tal proposito, si ricava dal commento di F. BERTINI, in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 103.

⁵³ Il motivo obbedisce al procedimento retorico della *contentio*, per cui si vd., per es., GALT. DE VINO SALVO *Summa de coloribus rhetoricis: Contentio est quando ex contrariis rebus conficitur oratio* (E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris 1924, p. 322). La definizione di Goffredo riprende *ad litteram* quella di MARB. RED. *De orn. verb.* 5 *Contentio est, cum ex contrariis rebus oratio conficitur* (MARBODO DI RENNES, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, a cura di R. LEOTTA, ediz. postuma a cura di C. CRIMI, con un ricordo di N. SCIVOLLETO, Firenze 1998, p. 6).

⁵⁴ Il motivo del *gaudens ~ dolens* era già stato introdotto pochi versi prima, all’interno del *questus* di Ulfo al capezzale della moglie morente: vv. 51-54 *Alda comes, dum sospes eras comes apta, memorum / respectu, quevis gaudia luctus erant. / Alterat ecce vices fortuna meique doloris / respectu, quevis tristitia leta satis*. A tal riguardo, Bertini annotava: «A partire da questo momento retorica e dialettica si fondono per introdurre il tema ossimorico del *gaudens ~ dolens*, per esprimere cioè il terribile strazio di Ulfo che, nel momento della massima felicità (la nascita della figlia tanto desiderata), conosce anche la massima infelicità (la morte della moglie)» (GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 55, nota a v. 50).

Il poeta del *De mercatore* avrà tenuto presenti questi versi dell'*Alda* o, forse più verosimilmente, in lui avrà agito la suggestione del diffuso *tópos*, rielaborato, fra l'altro, con maggiore frequenza dall'autore del *Baucis et Traso*: si leggano infatti, di questa commedia, i vv. 104 *si noceat, gaudet; si nequit, inde dolet*, 191 *ut videt hunc Traso, gaudens dolet*, 306 *sic dolet et gaudet*. Che il gaudio e il dolore, la gioia e il tormento fossero considerati elementi inscindibili e strettamente correlati – addirittura coesenziali – al rapporto d'amore, emerge poi con tutta evidenza anche dalla ricca tradizione proverbiale e sentenziosa a tal riguardo (per un solo esempio, si legga il proverbio *Gaudia, spes, dolor atque timor comitatur amorem; gaudet enim, dolet et sperat, timet omnis amator*).⁵⁵

2.3. Uno dei molteplici temi che si accampano nell'*Alda* – come si è rilevato nel corso del riassunto della commedia – è quello del travestimento muliebre, onde il giovane Pirro, per meglio godere delle grazie della bellissima fanciulla, indossa i panni della propria sorella e si finge donna. Tale motivo innesca, nella commedia di Guglielmo di Blois, il tema della *mascula virgo*, già anticipato e rilevato nel *prologus* (v. 10 *occurrit nostro mascula virgo stilo*) e, quindi, ribadito verso la fine del testo (vv. 551-552 *nostre / virginis implevit mascula virgo sinus*), laddove Ulfo ritiene che sia stata la sorella di Pirro, da lui ritenuta ermafrodita, a ingravidare l'ingenua Alda. Tale motivo, fra l'altro, ha dato molti anni or sono a Gabriella Lodolo la possibilità di fornire suggestivi sviluppi in chiave eminentemente antropologica. La studiosa, infatti, nella sua relazione presentata nel corso del III Congresso del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale di Viterbo, svoltosi dal 26 al 28 maggio 1978, metteva in risalto il «singolare tipo della *mascula virgo*, in cui consiste il travestimento mediante il quale l'amante di Alda arriva a possedere la sua innamorata».⁵⁶ La Lodolo, piuttosto che rifarsi alle indagini di tipo letterario sull'individuazione delle fonti dell'episodio, si soffermava invece a considerare le immagini e i significati della figura dell'androgino nella cultura occidentale:

Infatti – ella scriveva – negli antichi riti di nozze o di carnevale, il cambiamento e l'inversione degli abiti erano considerati come un simbolo di fortificazione della potenza sessuale, e parimenti divenivano un mezzo di identificazione con la divinità intesa come principio creatore nel quale i sessi erano unificati.⁵⁷

L'opposizione fra i sessi e tra le funzioni dell'uomo e della donna, tipica del mondo greco e romano, comincia a subire i primi scossoni con l'avvento del Cristiane-

⁵⁵ H. WALTHER, *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*, Göttingen 1963-1967, n. 10238. Per l'analisi dei passi paralleli fra il *De mercatore* e le altre commedie elegiache, si vd. le note di commento stilate da P. BUSDRAGHI, in *De mercatore*, cit., pp. 321-329.

⁵⁶ G. LODOLO, «La tipologia femminile nella commedia elegiaca del secolo XII», in *L'eredità classica nel Medioevo*, cit., pp. 81-100 (a p. 99).

⁵⁷ Ivi, p. 99.

simo, che, adottando il simbolo dell'Adam-Androgino, lo applica all'interpretazione escatologica del battesimo, inaugurando una linea che si ritroverà in testi copti, siriaci, greci e latini che parlano di donne che si travestono da monaci per sottrarsi alla propria femminilità o di asceti che si evirano per non soggiacere ai facili allettamenti della carne. Il motivo del travestimento, che assume una valenza puramente novellistica e di "peripezia" nei romanzi bizantini, giunge però – concludeva la Lodolo – all'autore dell'*Alda* in una forma estremamente degradata.⁵⁸

Al medesimo motivo, pur se in maniera un po' più superficiale, ha dedicato la propria attenzione, qualche anno dopo, Gabriella Rossetti, all'interno del suo ampio panorama sulla tematica amorosa nelle commedie elegiache.⁵⁹ Soffermandosi sull'espedito del travestimento muliebre di Pirro nell'*Alda*, ella ha affermato:

Il tema [...] è di ispirazione classica e affonda le radici in numerose leggende greche in cui compaiono giovani vestiti da giovinette. Questi travestimenti fanno pensare ai riti di passaggio caratteristici della pratica delle iniziazioni, dove lo scambio delle vesti è anche associato a una prova di forza e a una conquista di donne, promessa o realizzata, ma, dato il nesso costante fra travestimento e congiunzione sessuale, mostrano anche il valore positivo e benefico di questa androginia simbolica, che alludeva al fatto che ciascuno dei due sessi riceveva qualcosa dei poteri dell'altro.⁶⁰

Orbene, se il motivo della *mascula virgo* figura, nell'*Alda*, in una forma estremamente degradata (come affermava la Lodolo), ancor più degradata, se possibile, è la forma in cui esso compare nel *De clericis et rustico*,⁶¹ breve "mimo" tipologicamente affine alle commedie elegiache, agito e fittamente dialogato da tre soli personaggi, ossia i due studenti e il furbo contadino del titolo, che alla fine della *pièce* riesce a farla in barba ai suoi due compagni di viaggio che, dall'alto della loro cultura "fasulla",⁶² ritenevano essere tanto più scaltri di quel villano rozzo e ignorante. Uno dei

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 99-100.

⁵⁹ G. ROSSETTI, «Innamoramento e amore» nella commedia latina del XII e XIII secolo, in «Sandalion» 6-7 (1983-1984), pp. 227-248.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 238-239. Al tema ha dedicato particolare attenzione anche M. UGOLINI, *Fondamenti per un'analisi testuale dell'«Alda» di Guglielmo di Blois*, in «Sandalion» 3 (1980), pp. 323-334, il quale si è principalmente occupato degli antecedenti ovidiani (soprattutto la favola di Salmace ed Ermafrodito nel libro IV delle *Metamorfosi*) e staziani (l'*Achilleide*) del motivo del travestimento muliebre. Per un'ampia analisi del saggio di Ugolini – che non mi convinceva del tutto già allora, né mi convince del tutto ancora oggi – vd. A. BISANTI, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 38-43.

⁶¹ *De clericis et rustico*, a cura di E. CADONI, in *Commedie latine*, II, cit., pp. 351-380 (da cui cito). Fra gli studi specifici sulla breve composizione, segnalo H. WALTER, «*De clericis et rustico*». Ein Beitrag zum Wortschatz der mittelalterlichen Klosterschule, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 14 (1979), pp. 259-264; e A. BISANTI, *Mimo giullaresco e satira del villano nel «De clericis et rustico»*, in «Anglo-Norman Studies» 15 (1993), pp. 59-76.

⁶² Mutuo qui, com'è evidente, un'espressione di Francesco Guccini, nel brano *Il frate* (tratto dall'album *L'isola non trovata*, del 1970): «Ma non ho ancora capito, con la mia cultura fasulla, / chi

due *clerici*, infatti, raccontando un sogno fittizio in cui aveva immaginato di visitare l'inferno, indugia polemicamente contro il vizio dell'omosessualità dilagante nei conventi: *De cler.* 67-68 *vidi quam multos – vidi, puduitque videre – / claustrales pueros femineosque viros*. Che si tratti di un'eco della *mascula virgo* dell'*Alda*, pur se non da escludersi *in toto*, mi sembra però altamente improbabile. Come ha suggerito la Lodolo, avranno qui assai probabilmente agito la tradizione popolare e la coscienza antropologica dell'anonimo autore, che gli hanno fornito la possibilità di lanciarsi in una battuta di stampo ferocemente anticlericale.⁶³

2.4. Più sicura è, invece, un'eco dell'*Alda* in un passo del *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento (la cui composizione si situa ben addentro il XIII secolo, durante l'età di Federico II di Svevia).⁶⁴ Nella commedia si narra della bellissima moglie di un povero calzolaio – il *cerdo* del titolo⁶⁵ – della quale si incapriccia un prete, brutto ma ricco, che cerca in ogni modo di sedurla e farla sua. Non potendo avvicinare la donna di persona (perché l'abito che indossa, almeno in teoria, glielo impedirebbe), costui si rivolge a una vecchia ruffiana che, dietro lauta ricompensa, si presenta in casa della donna per indurla, con varie lusinghe, a cedere alle voglie del prete; ma la giovane, in un primo tempo, la respinge sdegnosamente, intimandole di non farsi più vedere. La vecchia, sconsolata e impaurita, esorta allora il prete a desistere e a darsi pace, ma poi, vedendolo disperato e addirittura pronto al suicidio, decide di tornare all'assalto e si ripresenta, quindi, a casa della giovane, carica di doni di ogni genere, per meglio convincerla a piegarsi alle voglie del lussurioso prelato. E stavolta sia lo sciolto eloquio della ruffiana sia, soprattutto, i ricchi regali da lei esibiti riescono a far breccia nel cuore della giovane, inducendola a capitolare e a promettere un *rendez-vous* amoroso. Informato del felice esito della missione, il prete si abbandona alla gioia e all'esultanza, promettendo alla vecchia eterna riconoscenza. Intanto però la giovane riferisce tutta la tresca al marito che, dopo aver lodato la consorte per il suo comportamento, decide di tendere una trappola al prete, sorprendendolo all'improvviso per ricattarlo, dopo avergli fissato egli stesso un appuntamento con l'amata. La donna, sia pure a malincuore e con riluttanza, acconsente a porre in opera i piani del marito e convoca il prete al convegno amoroso. Costui accorre ma, a ogni buon conto, si presenta armato, ed entrato nella casa della sua bella, chiude la porta a chiave, sfuggendo quindi abilmente alla trappola tesagli dal *cerdo*, che viene lasciato fuori della porta all'addiaccio.

avesse capito la vita, chi non capisse ancor nulla» (Fr. GUCCINI, *Stagioni. Tutte le canzoni*, a cura di V. PATTAVINA, saggio introduttivo di R. COTRONEO, Torino 2000, p. 52).

⁶³ Cfr. G. LODOLO, «La tipologia femminile», cit., p. 100.

⁶⁴ IACOPO DA BENEVENTO, *De uxore cerdonis*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine*, VI, cit., pp. 429-503 (da cui cito).

⁶⁵ Per l'interpretazione e la probabile spiegazione del nome del protagonista (*cerdo*, nome comune, o *Cerdo*, nome proprio?), rinvio a quanto ho scritto io stesso in *A proposito del «De uxore cerdonis» di Iacopo da Benevento*, in «Filologia Mediolatina» 6-7 (1999-2000), pp. 295-309 (poi parzialmente ripreso nel vol. *L'«interpretatio nominis»*, cit., pp. 267-273).

Il prete, così, ha la possibilità di trascorrere l'intera notte fra le braccia dell'amata e, al mattino seguente, si allontana allegro, sbeffeggiando l'ingenuo ciabattino, che voleva trarlo in inganno e invece è rimasto, lui sì, ingannato (e cornificato, in aggiunta). La commedia, quindi, si conclude con una lunga tirata moralistica contro l'avidità di turpe guadagno.⁶⁶

Nel *De uxore cerdonis* – come penso sia emerso anche dalla semplice narrazione della trama – è concentrata, per così dire, la quintessenza dei temi e dei personaggi che affollano l'eterogeneo *corpus* comico-elegiaco medievale: la moglie e il marito, il prete amante lascivo, la vecchia mezzana interessata, l'adulterio, la satira antimuliebre e anticlericale, la *descriptio pulchritudinis*, la *maladie d'amour*, il denaro fonte di avidità e di corruzione. Un episodio particolarmente significativo della commedia è quello in cui la mezzana, dopo aver vanamente cercato di persuadere la moglie del ciabattino a tradire il marito povero col prete (brutto, ma ricco), tornata da lui,

gli propina un resoconto talmente negativo e catastrofico da gettare lo spasimante in attesa nella più cupa disperazione. È un'abile mossa che mira all'*auxesis* della propria impresa, tanto ardua e impegnativa da meritare un ricco premio. Uno dei versi conclusivi di questo brano richiama alla memoria un verso analogo dell'*Alda* di Guglielmo di Blois: là il servo Spurio, invitato dal giovane Pirro a saggiare il terreno presso la bella Alda, in realtà si disinteressa degli amori del padrone e ne utilizza il denaro per acquistare il cibo per Spurca, la sua sordida amante. Tornato da Pirro, dopo avergli spudoratamente mentito, Spurio lo esorta a innamorarsi di altre donne, più accessibili.⁶⁷

Il confronto mi sembra abbastanza persuasivo. Si leggano, infatti, *De ux. cerd.* 187 *Invenias aliam, quia te non diligit ipsa*, e *Alda* 365 *Suspires alias, nil profecturus in Alda*. Come si può ben vedere, non si tratta qui di una più o meno insistente e insistita sovrapposibilità dal punto di vista retorico-formale o terminologico, bensì, più sottilmente ma assai più significativamente, di concordanza di situazione narrativa e rappresentativa. In entrambi i passi è facilmente rilevabile, infatti, il motivo dell'esortazione, fatta dal mezzano (nell'*Alda*, o dalla mezzana, nel *De uxore cerdonis*) all'amante non ancora corrisposto a dimenticare colei per cui egli spasima e langue e a cercare soddisfazione presso altre donne, certamente più disponibili (di Alda e della moglie del ciabattino), dal momento che la bella di turno non vuole assolutamente sentirne. Ma la motivazione è differente: mentre nel personaggio del servo Spurio il movente è derivato da una certa qual conflittualità di classe fra servi e padroni, per cui il lestofante non ha alcun ritegno a spendere tutti i soldi datigli da Pirro per preparare

⁶⁶ Ho rielaborato e ampliato, anche in questo caso, il sunto di F. BERTINI, *Il «De uxore cerdonis», commedia latina del XIII secolo*, in «Schede Medievali» 6-7 (1984), pp. 9-18 (a p. 10); poi ripreso in Id., «Le «Commedie elegiache» del XIII secolo», in *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 22-24 aprile 1988)*, a cura di G. CATANZARO-Fr. SANTUCCI, Assisi (PG) 1989, pp. 249-263 (alle pp. 256-257).

⁶⁷ Ivi, p. 261.

da mangiare e ingozzarsi insieme alla sua “sporca” – è proprio il caso di dirlo – concubina, nella figura della *anus* della commedia di Iacopo da Benevento agisce invece la brama di guadagno, il desiderio di spillare al prete lussurioso quanti più soldi sia possibile, prospettandogli una situazione ben peggiore di quanto in realtà non sia (la mezzana è infatti convinta e consapevole, in cuor suo, che la bella moglie del calzolaio, a un certo punto, si arrenderà alle lusinghe del denaro, come in effetti poi avverrà). È il tema, peraltro tradizionale e vecchissimo di secoli, della *vilis lucri* [...] *ceca cupido*, contro cui Iacopo di Benevento si scaglia con singolare veemenza nella chiusa moralistica della sua commedia.⁶⁸

3. L’*Alda* in alcuni “fabliaux” antico-francesi

3.1. Lo studio dei rapporti tra i *fabliaux* antico-francesi del XIII e XIV secolo, da un lato, e le commedie elegiache latine del XII e XIII secolo, dall’altro, e, insieme, l’indagine relativa alle possibili influenze che queste hanno esercitato su quelli, hanno costituito – e, in parte, continuano a costituire, pur se oggi in misura minore rispetto al passato – una linea di ricerca abbastanza privilegiata (e alla quale io stesso, nel mio piccolo, ho cercato di contribuire, ormai molti anni or sono),⁶⁹ ancorché altamente problematica. Se da una parte, infatti, è opinabile (anzi, direi del tutto escluso), anche in considerazione di evidenti fattori di ordine cronologico, che il *fabliau* antico-francese abbia potuto influire su alcune commedie elegiache latine, dall’altra non mi sembra che si possa respingere *in toto* l’ipotesi di un rapporto inverso, concernente, cioè, l’imitazione che alcuni autori di *fabliaux* rivelano di singole commedie o, meglio, dei motivi e dei personaggi – spesso stereotipati – in esse presenti.⁷⁰

In quest’ambito, e circoscrivendo il discorso all’*Alda*, non sono mancate, già fin dal secolo XIX, le ricerche relative all’influsso che la commedia di Guglielmo di Blois ha possibilmente esercitato su alcuni *fabliaux* antico-francesi, e cioè, nello specifico, il *Trubert* di Douin de Lavesne (che, per la sua ampiezza, forse non può essere *stricto*

⁶⁸ IACOPO DA BENEVENTO, *De uxore cerdonis*, vv. 411-436 (pp. 500-502 Bertini). Sul medesimo *tópos* cfr., per es., *Carm. Bur.* 11 *In terra summus rex est hoc tempore Nummus*. Una lunga “tirata” contro il desiderio d’oro e di ricchezze aveva pronunciato anche Hagen nel *Waltharius* (poema risalente, come è noto, al sec. X e, comunque, sicuramente ignoto a Iacopo da Benevento), quando aveva tentato, ma inutilmente, di dissuadere il nipote Patavrid dallo scontrarsi a singolar tenzone con l’eroe protagonista Walther d’Aquitania (*Walth.* 857-877). Il motivo si potrebbe far risalire forse alla *auri sacra fames* di virgiliana memoria (*Aen.* III 56-57).

⁶⁹ A. BISANTI, “*Fabliaux*” antico-francesi e “*commedie*” latine: alcuni sondaggi esemplificativi, in «Schede Medievali» 18 (1990), pp. 5-22; Id., *Dalla favola mediolatina al “fabliau” antico-francese*, in «Quaderni Medievali» 31-32 (1991), pp. 59-105 (articoli entrambi – devo aggiungere – che ancora oggi, a tanti anni di distanza dalla loro composizione, mi lasciano pienamente soddisfatto).

⁷⁰ Cfr., fra i vari contributi in tal direzione, J. BEYER, *Schwank und Moral. Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg 1969; e St.L. WAILES, *Role-Playing in Medieval “Comoediae” and “Fabliaux”*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 75 (1974), pp. 640-649.

sensu considerato un vero e proprio *fabliau*) e *Li sohait desvez* di Jean Bodel. Il primo studioso – a quanto mi consta – che affrontò (sia pure di scorcio e in modo assolutamente marginale) la spinosa questione fu Édélestand Du Méril, prima, brevemente, nel suo volume del 1849 sulle origini latine del teatro moderno,⁷¹ poi, in maniera un po' più ampia – anche se sempre circoscritta – nella sua di poco successiva raccolta di componimenti latini “inediti” del Medioevo.⁷² Qui, fra l'altro, l'erudito francese osservava che il soggetto dell'Alda – da lui pubblicata nel volume, ma improvvidamente attribuita a Matteo di Vendôme⁷³ – ben si prestava a diverse rielaborazioni, che vanno dal *Mischle Sendebare* (ossia una delle svariate versioni dell'*Historia septem Sapientum*) al romanzo *Floris et Lyriopé* di Roberto di Blois, dal *Trubert* di Douin de Lavesne giù fino al *Don Juan* di Byron. Si tratta – scriveva il Du Méril – di un soggetto «populaire, qui dut par conséquent exercer l'imagination de plusieurs poètes»,⁷⁴ palesando, in questa affermazione – che oggi non può più essere condivisa –, quel gusto, tipico dell'epoca, di relegare nell'ambito della poesia “popolare” (romanticamente intesa) buona parte delle opere letterarie medievali che, invece, di “popolare” non hanno praticamente alcunché.

A settant'anni di distanza dalla pubblicazione del volume del Du Méril un grande filologo francese – e uno di quelli, devo aggiungere, ai quali io mi sento maggiormente legato da affinità di impostazione critica, pur a tanti decenni di distanza –, Edmond Faral, ritornò con maggiore ampiezza e acribia sull'argomento, in un lungo saggio che, ancora ai nostri giorni, costituisce un caposaldo degli studi sulla commedia elegiaca latina in Francia durante il XII secolo, apparso nella gloriosa rivista «Romania» del 1924 (e, quindi, prima della pubblicazione, nel 1931, del *corpus* comico-elegiaco diretto da Gustave Cohen).⁷⁵ In questo suo fondamentale intervento, il Faral passava attentamente in rassegna tutti e quindici i testi comico-elegiaci di origine probabilmente francese del secolo XII – con l'esclusione, quindi, di quelli italiani e tedeschi del secolo XIII, ovvero il *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento, il *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa, il *De more medicorum*, il *De lombardo et lumaca*, i due *Rapularii* e l'*Asinari* – proponendo a chiare lettere un influsso della commedia elegiaca sui *fabliaux* antico-francesi e fornendo, quindi, tutta una serie di interessanti (e, in gran parte, condivisibili) considerazioni sul genere letterario cui questi componimenti appartenerebbero, sulla loro rappresentabilità (problema spinosissimo e ancora sostanzialmente irrisolto, questo),⁷⁶ sulle loro fonti e le loro imitazioni successive.

⁷¹ É. DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris 1849, p. 286.

⁷² ID., *Poésies inédites du Moyen Âge, précédées d'une histoire de la fable ésoptique*, Paris 1854 (rist. anast., Bologna 1969).

⁷³ Ivi, pp. 421-442.

⁷⁴ Ivi, p. 423.

⁷⁵ E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Âge*, cit.

⁷⁶ Io stesso, in tempi abbastanza recenti, ho cercato di riesaminare tale questione: vd. A. BISANTI, «Voce, gesto, didascalia», cit., pp. 123-158; ID., *Effetti scenici nel «Pamphilus» e nel «Babio»*, in «Mediaeval Sophia» 6 (2009), pp. 5-18, http://www.mediaevalsophia.net/_fascicoli/06/Art._BISAN-

In particolare, a proposito dell'*Alda*,⁷⁷ il Faral, dopo aver analizzato le ipotesi cronologiche e attributive dei suoi predecessori e aver sottoscritto quella del Lohmeyer⁷⁸ riguardante l'assegnazione di essa non a Matteo di Vendôme (come avevano fatto Endlicher⁷⁹ e Du Méril) ma, appunto, a Guglielmo di Blois, fratello del ben più illustre Pietro di Blois, compiva una "lettura" della commedia, concludendo che, pur presentando un prologo e un epilogo caratteristici del genere comico, e pur essendo qualificata come *comedia* dal suo stesso autore, non di "commedia" vera e propria si tratta, bensì di un componimento di stampo prevalentemente narrativo («L'*Alda* a beau porter le titre de comédie, que lui a donné l'auteur lui-même; elle a beau commencer par un argument et un prologue, et finir par la formule *acta placent*: ce n'est pas une comédie, c'est un conte»);⁸⁰ un racconto, una novella in versi, quindi, l'*Alda* per il Faral, il quale, nella sezione terminale della sua disamina, conferiva ampio risalto alla fortuna e alle imitazioni di essa nella letteratura francese del XIII secolo, in particolare nel *Floris et Lyriopé* di Roberto di Blois⁸¹ e nel *Trubert* di Douin de Lavesne. In merito a quest'ultimo, lo studioso rilevava come il tema del travestimento muliebre, nel romanzo cortese di Roberto di Blois trattato con gusto e raffinatezza, veniva dall'autore del *Trubert* svilito e ricondotto alla sua originaria grossolanità («mais si, sous la plume de Robert de Blois, le thème s'est énuré et, pour faire son entrée dans le beau monde, a réformé sa toilette, il revient, conté par Douin de Lavesne dans *Trubert*, à sa grossièreté native»);⁸² e, dopo aver fornito un ampio e articolato riassunto del *fabliau*, concludeva lasciando aperta, in buona sostanza, la questione concernente i rapporti fra questo e l'*Alda*, laddove se, da un lato, nulla prova che Douin conoscesse con certezza la commedia di Guglielmo di Blois, tale conoscenza, però, dall'altro, non può del tutto essere esclusa («Douin a-t-il connu l'*Alda*? Rien ne le prouve. On peut dire que c'était possible, puisqu'il vivait au XIII^e siècle»);⁸³

Nei primi anni '50 del secolo scorso, una parola a suo modo "definitiva" (almeno, all'epoca) sul genere letterario della commedia elegiaca fu detta da Gustavo Vinay, in un altro ampio e imprescindibile saggio d'interpretazione complessiva, uscito nel 1952 negli «Studi Medievali».⁸⁴ Lo studioso, esaminando con la consueta perizia il

TI_Effetti_scenici_MS6.pdf. Aggiungo che già da tempo ho in corso di elaborazione un vol. complessivo sul problema, dal titolo *La voce, il gesto, la scena. Elementi teatrali nelle commedie latine del XII e XIII secolo* (che spero possa vedere la luce fra il 2019 e il 2020).

⁷⁷ E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., pp. 333-347.

⁷⁸ GUILIELMI BLESENSIS *Aldae comedia*, ed. K. LOHMEYER, cit., pp. 18-20.

⁷⁹ St.L. ENDLICHER fu il primo studioso, in tempi moderni, a segnalare l'esistenza dell'*Alda*, in *Catalogus codicum philologicorum latinorum Bibliothecae Palatinae Vindobonensis*, Wien 1836, pp. 146 e 163.

⁸⁰ E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., p. 340.

⁸¹ Su tale questione si tornerà con discreta ampiezza *infra*, § 4.2.

⁸² E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., p. 346.

⁸³ Ivi, p. 347.

⁸⁴ G. VINAY, *La commedia latina del secolo XII (Discussioni e interpretazioni)*, in «Studi Medievali» n.s., 18.1 (1952), pp. 209-271 (poi, col titolo «Commedie o "fabliaux"», in Id., *Peccato che non*

corpus delle commedie pubblicate vent'anni prima dal Cohen, a proposito dell'*Alda* – che è ciò che qui maggiormente ci interessa – indugiava a lungo sui rapporti fra essa e il *Trubert* di Douin de Lavesne, del quale veniva proposto un ampio riassunto (più ampio e analitico, e anche più critico, di quello offerto a suo tempo dal Faral) e concludeva il proprio esame parallelo dei due testi ponendo in risalto la differente atmosfera che circola nei due testi. Nella commedia di Guglielmo di Blois, infatti, è essenziale

all'avventura l'atmosfera di affettuosa comprensione creata intorno ai protagonisti: tutti e due giovani, tutti e due belli e simpatici, tutti e due alle loro prime armi. Pirro è così innamorato da apparire inesperto quanto Alda, la fanciulla lo è anche di più perché l'inesperienza si accompagna ad una ignoranza obiettiva e su questo squilibrio si inserisce il tranello del giovane che ha il solo torto di essere fornito di un più vivace istinto. La bontà nativa, maliziosa e gentile, dell'autore e del protagonista riscattano l'astuzia e l'inganno e tutto finisce bene perché, sotto l'apparente disonestà, si cela il bonario ottimismo della cultura umanistica e volgare del secolo XII.⁸⁵

Passando quindi al *Trubert*, lo studioso affermava come anche nell'inganno amoroso del protagonista del *fabliau* non mancassero

il lampo di un sorriso ed una lacrimuccia, ma Trubert ha una storia, un passato, che l'uno e l'altra pone sullo sfondo di una scena grigia, cupa, a volte orripilante, che ci porta lontanissimo dal mondo dell'*Alda* verso nuove esperienze artistiche e sentimentali che con quello possono avere in comune tutto fuorché il fuoco dell'anima.⁸⁶

Insomma, per tirare le fila del discorso – che egli estendeva anche ai possibili rapporti fra il *Baucis et Traso* e il *fabliau* di *Richeut*, anche essi già postulati e ampiamente analizzati dal Faral e, sulla sua scia, da altri studiosi⁸⁷ – Vinay scriveva ancora:

È verissimo che in *Alda* e *Trubert* si ripete il tema del giovane che assume le spoglie della sorella e che da tale travestimento deriva un imbroglio amoroso: è

leggessero *Lucrezio*, a cura di Cl. LEONARDI, Spoleto [PG] 1989, pp. 173-241, da cui cito).

⁸⁵ Ivi, p. 185. Non sono per niente convinto che Vinay fosse nel giusto, quando osservava che «Pirro è così innamorato da apparire inesperto quanto Alda», poiché tale elemento non si trova affatto nella commedia di Guglielmo di Blois, laddove il giovane – soprattutto nella scena della seduzione – si dimostra ben più smaliato di lei.

⁸⁶ Ivi, p. 185.

⁸⁷ Cfr. E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., pp. 367-369. Con maggiore capacità critica e più profonda acribia è ritornato su tali rapporti G. ORLANDI, in *Baucis et Traso*, ed. cit., pp. 258-260 (che ha fatto il punto della situazione, come sempre, in modo ineccepibile). Io stesso, a più riprese, ho cercato di discutere brevemente la questione: vd. A. BISANTI, "Fabliaux" antico-francesi e "comédie" latine, cit., pp. 8-10; Id., *Metafore, τόποι, procedimenti retorici*, cit., pp. 31-32 (poi ripreso nel vol. L' "interpretatio nominis", cit., pp. 240-241).

verissimo che in *Baucis et Traso* e *Richeut* si riprende l'altro tema della prostituta appassita fatta rinverdire alla meglio da una mezzana che se ne serve da esca per gli allocchi: ma sostenere che si tratti di qualcosa di più di una brutta concordanza novellistica, sarebbe prendere un abbaglio anche meno perdonabile di quello in cui cade l'affocato Trasone.⁸⁸

3.2. Edmond Faral e Gustavo Vinay, quindi, a distanza di quasi trent'anni l'uno dall'altro, avevano approfondito il paragone fra l'*Alda*, da una parte, e il *Trubert* di Douin de Lavesne, dall'altra, pervenendo a conclusioni diverse e addirittura opposte, peraltro derivanti dalla ben differente impostazione delle loro rispettive ricerche. Ma, prima di procedere avanti nella disamina delle relazioni fra la commedia e il *fabliau*, penso sia il caso di presentare adeguatamente quest'ultimo componimento.

Il *Trubert* di Douin de Lavesne⁸⁹ è, più che un *fabliau* vero e proprio (anche se, per comodità, lo si continua a designare in tal modo, e anch'io ho fatto e farò così), un poemetto di 2984 ottsillabi a rima baciata (forma metrica principe, com'è noto, della produzione narrativa francese medievale), giuntoci incompiuto in un unico manoscritto, il cod. Fr 2188 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi,⁹⁰ in cui si narrano le *aventures* di un giovane, simpatico ma "pericoloso" briccone (Trubert appunto) che ricorre a ogni sorta di sotterfugio e a ogni tipo di espediente per perseguitare e tormentare con scherzi di ogni genere (spesso volgari, osceni e/o atroci)⁹¹ uno sprovveduto duca di Borgogna.

Composto verosimilmente fra la prima e la seconda metà del secolo XIII (come la stragrande maggioranza dei *fabliaux*), il poemetto risente sia della tradizione letteraria cortese (che viene però sistematicamente parodiata e "rovesciata" nelle grottesche vicende che vengono narrate), sia della tradizione popolare e antropologica relativa al motivo del "trickster" o "briccone divino".⁹² In particolare, per quel che concerne la

⁸⁸ G. VINAY, «Commedie o "fabliaux"», cit., p. 182.

⁸⁹ DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, a cura di C. DONÀ, Parma 1993: si tratta dell'ediz. che qui utilizzo, a suo tempo da me stesso segnalata in «Quaderni Medievali» 36 (1993), pp. 228-230 (che qui riprendo variamente). Il testo francese ristampato a fronte della trad. ital. di Donà riproduce quello stabilito da G. RAYNAUD DE LAGE (DOUIN DE LAVESNE, *Trubert. Fabliau du XIII^e siècle*, Genève 1974).

⁹⁰ Per la cui descrizione cfr. DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, ed. cit., pp. 26-27.

⁹¹ Vd. G. ANGELI, «Le comique cruel dans *Wistasse* et *Trubert*», in «*Ce est li fruis selonc la letre*». *Mélanges offerts à Charles Méla*, textes réunis par O. COLLET [et alii], Paris 2002, pp. 23-40.

⁹² Cfr. P.Y. BADEL, *Le sauvage et le sot. Le fabliau de «Trubert» et la tradition orale*, Paris 1979; M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino. Modelli letterari e modelli antropologici del «Trubert» di Douin de Lavesne*, in «L'immagine Riflessa» 5 (1982), pp. 237-272 (poi in Id., *Parodia e modelli di cultura. Studi di teoria letteraria e critica antropologica*, Milano 1990, pp. 87-126: su questo importante contributo di Bonafin vd. *infra*). In generale, sulla tipologia del personaggio – lo "sciocco furbo" di tanta tradizione letteraria e, soprattutto, fiabesca e antropologica, dal turco Hodscha Nasreddin al francese Jean le Sot (o Jean le Diot), dallo spagnolo Juan Tonto al rumeno Pacala, dal siciliano Giufà ai tedeschi Hans Dumm e Till Eulenspiegel – cfr. almeno S. MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul "trickster"*, Palermo 1984; M. BETTINI, «Bruto lo sciocco», in *Lo Spazio letterario di Roma antica*, dir. da G. CAVALLO-P. FEDELI-A. GIARDINA, vol. I. *La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 66-72 (che ripren-

tradizione letteraria, i modelli più consistenti vengono forniti dal *Perceval* di Chrétien de Troyes,⁹³ mentre, per quel che riguarda la sezione finale del testo, quella, cioè, in cui Trubert travestito da donna seduce Roseite,⁹⁴ la figlia del duca suo acerrimo nemico, alle suggestioni esercitate dal *Floris e Lyriopé* di Robert de Blois si sommano quelle di un *fabliau* come *De l'escuiruel* (altri *fabliaux* riecheggiati da Douin de Lavesne nel corso della narrazione sono *De la grue*, *Du Heron*, il *Gombert* di Jean Bodel e *Berengier au long cul*) e, assai probabilmente, appunto quelle dell'analoga scena di seduzione fra Pirro (anch'egli travestito da donna) e l'ingenua e inesperta Alda nella commedia di Guglielmo di Blois.⁹⁵ In ogni caso – come ha affermato uno dei maggiori studiosi del testo, Carlo Donà – il *Trubert* rappresenta

un *unicum* nella produzione narrativa del Duecento francese: Trubert sconvolge ogni norma letteraria, infrange le barriere fra i diversi generi e si prende liberamente gioco di ogni tradizione costituita. Si tratta di un testo assolutamente eversivo, e non solo dal punto di vista letterario, visto che esso mette alla berlina tutti i più sacri valori della civiltà medievale (religione, ideali cavallereschi, culto della nobiltà, amore) e che sovverte con incredibile radicalità lo stesso modello sociale del mondo feudale, facendo trionfare nel modo più clamoroso e crudele un villano stupido e miserabile sui più alti esponenti dell'aristocrazia e su tutta la cultura che essi rappresentano.⁹⁶

Nell'ultima delle cinque *aventures* nelle quali, sempre secondo Donà, può articolarsi il *plot* narrativo del *Trubert* (1. la vendita della capra variopinta; 2. Trubert carpentiere; 3. Trubert medico; 4. Trubert travestito da cavaliere; 5. Trubert travestito

de in gran parte quanto già scritto ne *Il protagonismo nella storiografia classica. Atti delle XIV Giornate Filologiche Genovesi*, Genova 1987, pp. 71-84); D. LANZA, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino 1997; M. BONAFIN, «“Tricksters” medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie», in *Il personaggio in letteratura*, a cura di M. T. CHIALANT, Napoli 2004, pp. 113-122; ID., «Il complotto della volpe (e della donnola), ovvero: la retorica del “trickster”», in *Le voci del Medioevo. Atti del VII Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 2002)*, a cura di N. PASERO-S. M. BARILLARI, Alessandria 2005, pp. 211-217; ID., *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel «Roman de Renart»*, Roma 2006, pp. 244-254 e *passim*.

⁹³ Cfr. L. ROSSI, «Trubert». *Il trionfo della scortesia e dell'ignoranza. Considerazioni sui “fabliaux” e sulla parodia medievale*, in «Studi Francesi e Portoghesi. Quaderni di Romanica Vulgarica» 1 (1979), pp. 5-49. In generale, sugli echi della tradizione letteraria nell'opera francese, si vd. il vol. di C. DONÀ, *Trubert o la carriera di un furfante. Genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Parma 1994.

⁹⁴ Sul motivo del travestimento nel *Trubert*, cfr. J. BATANY, «Trubert: progrès et bousculade des masques», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. par M. L. OLLIER, Montréal 1988, pp. 25-34; S. M. BARILLARI, *La maschera e il labirinto. Considerazioni sul «Trubert» di Douin de Lavesne*, in «Medioevo Romanzo» 23.3 (1999), pp. 417-442; C. FÜG-PIERREVILLE, *Le déguisement dans «Trubert»: l'identité en question*, in «Le Moyen Age» 114.2 (2008), pp. 315-334.

⁹⁵ Alcune osservazioni in merito vengono fornite da F. BERTINI, in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 30; e, soprattutto, da M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, cit., pp. 243-255 (ma vd. *infra*).

⁹⁶ C. DONÀ, *Introduzione*, in DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, ed. cit., pp. 7-25 (alle pp. 19-20).

da donna),⁹⁷ Douin de Lavesne racconta (vv. 2227-2984) come, esasperato da tutti gli atroci scherzi – e spesso ben più che scherzi, ma vere e proprie scelleratezze – dei quali Trubert lo ha già fatto segno, il duca di Borgogna decida di andare a cercare il suo nemico nel bosco di Pontarlie, dove egli ha il proprio rifugio. Trubert, vedendolo arrivare con una nutrita scorta di cavalieri armati, si cambia precipitosamente d'abito, indossa i vestiti della sorella e, mentre questa si nasconde sotto le coperte, si pone, così femminilmente agghindato, sulla soglia di casa. Il poco sagace duca, incapace anche soltanto di sospettare e di scoprire l'ennesimo tranello tesogli da quel lestofante, conduce con sé al castello colei che crede sia la sorella di Trubert, senza nemmeno poter prevedere ciò cui sta andando incontro. Giunto al castello, il terribile briccone travestito da donna viene ammesso all'interno del gruppo delle dame che vi dimorano, fra le quali una fanciulla di nome Alda (guarda caso!) che gli (le) chiede come si chiami e, sentitosi rispondere che il suo nome è Coillebaude (Cogliabalda, nome che, fra l'altro, è tutto un programma),⁹⁸ gli (le) assegna il ben più gentile nome di Florie (Fiorita), anch'ella senza sospettare minimamente che sotto quegli abiti femminili si celi un uomo (e che uomo, di cui dover temere senz'altro!). Approfittando della situazione favorevole, Trubert/Florie diviene così l'amante della giovanissima e inesperta figlia del duca, Roseite, la seduce (ricorrendo agli stessi mezzi posti in opera da Pirro nell'*Alda* nei confronti dell'altrettanto inesperta protagonista), riesce ad avere rapporti sessuali con lei e, avendola messa incinta, racconta alla di lei madre – che ovviamente si è accorta dello stato della figlia – di un concepimento addirittura miracoloso: più volte egli ha visto discendere sulla fanciulla una colomba bianca, che tutti interpretano, a questo punto, come lo Spirito Santo che si è degnato di possedere la figlia del duca e fare sì che ella possa procreare degli angeli. Il poemetto termina, quindi, in maniera assolutamente insolita e surreale. Trubert riesce nientemeno che a salire sul trono, ma non – come ci si aspetterebbe, e come d'altronde sarebbe normale in un romanzo cortese – in qualità di sposo di qualche bella principessa, bensì, conservando il proprio travestimento muliebre, come “moglie” del re Golias, che non nutre neanch'egli, evidentemente, alcun dubbio sul sesso di colei (colui) che ha preso come consorte.⁹⁹

Orbene, nel 1982 un ancor giovanissimo Massimo Bonafin presentò un denso contributo dedicato al *Trubert* nel quale, fra l'altro, egli riprese la discussione sui

⁹⁷ Ivi, pp. 9-10.

⁹⁸ Sui nomi dei personaggi cfr., tra gli ultimi, Fr. ZUFFEREY, *Considérations onomastiques sur «Trubert»*, in «Romania» 125.3-4 (2007), pp. 481-497.

⁹⁹ Mi sono fondato, per questo riassunto, su E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., pp. 346-347; e, in minor misura, su C. DONÀ, *Introduzione*, cit., p. 10. Sul questo paradossale finale, cfr. S. M. BARILLARI, «Une reine pour Golias. Une parodie de la royauté dans *Trubert* de Douin de Lavesne», in *Reines et princesses au Moyen Âge. Actes du I^{er} Colloque International de Montpellier-Université Paul-Valéry (24-27 novembre 1999)*, éd. M. FAURÉ, vol. II, Montpellier 2001, pp. 647-658; EAD., «Un esempio di regalità parodica dal *Trubert* di Douin de Lavesne», in *La regalità*, a cura di C. DONÀ-Fr. ZAMBON, Roma 2002, pp. 189-202.

rapporti tra il *fabliau* e l'*Alda*.¹⁰⁰ Facendo seguito alle analisi effettuate dal Badel e dal Rossi,¹⁰¹ Bonafin presentava una nuova interpretazione globale del problematico componimento, in un saggio che, metodologicamente parlando, risentiva fortemente dei fondamentali insegnamenti bachtiniani sul “carnevalesco”, sulla parodia e il rovesciamento dei modelli letterari.¹⁰² *Trubert* rivela infatti «il suo doppio legame, con la tradizione orale, da un lato, e con la tradizione letteraria, dall'altro».¹⁰³ Dopo aver fornito un sunto assai particolareggiato dell'opera e averne individuato lo schema narrativo e strutturale, lo studioso indugiava quindi nella disamina dei modelli letterari usufruiti da Douin de Lavesne per la composizione del suo poemetto. I riferimenti più consistenti – come si è già accennato poc'anzi – derivano dal *Perceval* di Chrétien de Troyes e, per l'appunto, dall'*Alda* di Guglielmo di Blois:

Il modello mediolatino – scriveva a tal proposito Bonafin – agisce in un segmento circoscritto di testo, e non deborda questi limiti né fornisce altri motivi strutturali. La scena conclusiva dell'*Alda*, nella quale il giovane Pirro, facendosi passare per sua sorella, amica di Alda, riesce a dormire con la fanciulla di cui è innamorato e a sedurla sfruttando la sua inesperienza, è ripresa nelle sue linee essenziali in *Trubert*, allorché Coillebaude, *alias* Trubert stesso nei panni di sua sorella, viene posta a letto insieme a Roseite, la figlia del duca.¹⁰⁴

La presenza del *Perceval* è invece più massiccia, come d'altra parte aveva già rilevato Luciano Rossi. Bonafin analizzava dapprima i rapporti col modello fornito dal romanzo di Chrétien, occupandosi poi delle relazioni intertestuali fra l'*Alda* e il *Trubert*, e soffermandosi anche – sia pur brevemente – sulla questione relativa al genere letterario cui il componimento di Guglielmo di Blois potrebbe essere assegnato. La commedia mediolatina, come aveva già dimostrato il Faral a suo tempo (e come si dirà nel prossimo paragrafo), aveva fornito più di una suggestione al *Floris et Lyriopé* di Roberto di Blois:¹⁰⁵ quest'ultimo romanzo, però, ascrivibile all'area cortese, dedica uno spazio maggiore alla descrizione dell'innamoramento che alla realizzazione dello stratagemma posto in opera dal protagonista per conseguire il suo scopo (ossia, ancora una volta, quello di possedere la donna amata travestendosi da donna); *Trubert*, invece, è tutto fondato sul tema spiccatamente erotico (d'altra parte, è questa una delle caratteristiche precipue dei *fabliaux* medievali), mentre il motivo dell'innamoramento, presente nell'*Alda* – pur se nella forma della passione sensuale e della brama di soddisfazione fisica – viene completamente abbandonato da Douin de Lavesne (e si è già visto che il Faral rilevava come l'autore del

¹⁰⁰ M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, cit.

¹⁰¹ P. Y. BADEL, *Le sauvage et le sot*, cit.; L. ROSSI, «*Trubert*». *Il trionfo della scortesia e dell'ignoranza*, cit.

¹⁰² Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. ital., Torino 1979.

¹⁰³ M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, cit., p. 242.

¹⁰⁴ Ivi, p. 243.

¹⁰⁵ E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., pp. 342-346.

Floris et Lyriopé tendesse a raffinare e a ingentilire l'episodio, laddove l'autore del *Trubert* lo restituiva nella sua originaria crudezza realistica).¹⁰⁶

A questo punto Bonafin proponeva alcuni persuasivi raffronti paralleli, sulla scia di sondaggi già effettuati, prima di lui, dal Beyer e dal Suchomski.¹⁰⁷ Più che le somiglianze, lo studioso sottolineava le differenze fra i due testi, tre delle quali risultano particolarmente evidenti:

1) Nell'*Alda* Pirro è sinceramente innamorato di Alda, mentre Trubert non è affatto innamorato di Roseite;

2) La gravidanza della ragazza offre a Douin de Lavesne la possibilità di operare una smaccata parodia dell'Immacolata Concezione, elemento, questo, che è invece completamente assente nella commedia di Guglielmo di Blois;

3) La serie metaforica usata dal poeta mediolatino nella scena di seduzione si riferisce prima al campo dell'insegnamento e poi a quello della battaglia, mentre l'autore di *Trubert* utilizza una metafora tratta dal mondo animale.¹⁰⁸

Al termine di tale analisi comparativa, che si rivela assai convincente, Bonafin scriveva:

Il raffronto tra *Alda* e *Trubert*, condotto sulle zone dei due testi che condividono, tematicamente, un materiale narrativo comune, era necessario per documentare in che misura si possa parlare della commedia latina come di uno dei modelli letterari o comunque delle opere cospicuamente presenti all'orizzonte culturale di Douin de Lavesne. Se è quindi pensabile che l'*Alda* sia stata concretamente, seppure solo in un certo grado, usufruita da *Trubert*, non sembra altrettanto facilmente osservabile, nei suoi confronti, l'esercizio di quella disponibilità parodistica che abbiamo invece visto all'opera nei riguardi del modello percevaliano.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ivi, p. 346.

¹⁰⁷ J. BEYER, *Schwank und Moral*, cit.; J. SUCHOMSKI, "Delectatio" und "Utilitas", cit.

¹⁰⁸ GUILL. BLES. *Alda* 473-480 [*Alda*] *Quondam cara michi, sed nunc carissima, quondam / fida comes, sed nunc fida magistra michi, / obsequiis debebo tuis quod mortua vivam / quodque michi mea post fata superstes ero. / Quid tibi pro tantis dignum referam documentis? / Par erit obsequiis gratia nulla tuis. / Hec documenta, precor, iteres: iterata secundo / herebunt animo firmitus illa meo*; 501-506 [Pyrrhus] *Tenditur in tumidum si forte superba tumorem, / exit et a nobis pene revulsis fugit / promptaque luctari sociam luctaminis ambit; / quod tecum lusit, hoc sibi lucta fuit. / Post crebros igitur ictus sudataque multum / prelia presudat hausta labore suo* (GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., pp. 98 e 100); *Trubert*, vv. 2485-2488: [Roseite] «Qu'est or ceci? Dites le moi». / [Coillebaude/Trubert] «Volentiers le dirai par foi; / ce est un petit connetiaus, / il est petiz, mes mout est biaux» («E questo che cos'è mai? Ditemelo!») / «In verità ve lo dirò volentieri; / è un piccolo coniglietto, piccino ma molto grazioso»: testo e trad. ital. in DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, ed. cit., pp. 178-179).

¹⁰⁹ M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, cit., p. 255. Esclude completamente ogni relazione fra *Trubert* e l'*Alda* – e secondo me a torto – Carlo Donà: nella nota al v. 2468 del poemetto, lo studioso scrive infatti che «i due testi sono accomunati solo da una vaga affinità tematica, e non vi sono indizi di una loro reale parentela», aggiungendo che «Douin ha invece sicuramente tratto l'episodio da uno dei suoi canovacci favolistici (AT 1542 *Il ragazzo astuto*) e lo ha svolto ispirandosi probabilmente al *fabliau De l'esquiruel* [...] che è in molti punti vicinissimo al nostro testo» (DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, ed. cit., p. 224).

3.3. Il contributo di Massimo Bonafin che si è or ora presentato offre la possibilità di approfondire ulteriormente la questione delle interrelazioni esistenti fra la commedia di Guglielmo di Blois, da un lato, e alcuni *fabliaux* antico-francesi, dall'altro. Oltre che nel *Trubert*, del quale si è già discusso, situazioni, tematiche, personaggi e *tópoi dell'Alda* sono facilmente individuabili nel *fabliau* di Jean Bodel *Li sohaiz desvez* (*Il folle sogno*) e in quello, anonimo, *De la damoisele qui n'ot parler de fotre qui n'aüst mal au cuer* (*La giovinetta che non poteva sentir parlare di fottare senza averne male al cuore*).¹¹⁰

Nel primo di essi, si racconta di una coppia di sposi, che si amano molto l'un l'altra. Il marito, a un certo punto, parte per un paese lontano, e manca per ben tre mesi (è il motivo del viaggio e dell'assenza che si riscontra, per esempio, anche in *De l'enfant qui fu remis au soleil*, fondato sul motivo del "fanciullo di neve").¹¹¹ Tornato a Douai, dove i due coniugi vivono, egli viene accolto gioiosamente dalla moglie, che gli prepara un pranzo succulento condito da abbondanti libagioni di vino (questo della consumazione del pasto rituale prima della consumazione del rapporto sessuale è un altro *tópos* spiccatamente fabliolistico).¹¹² Soltanto che la buona donna, che non vede l'ora di poter fare nuovamente all'amore col marito che è stato lontano per troppo tempo, lo riempie talmente di vino e di cibo che quello, andato a letto, si addormenta di colpo come un sasso. Ciò non fa certamente piacere alla moglie, che veglia a lungo, insoddisfatta, maledicendo lo sposo, «vilain puant ort» (v. 55: «villano sporco e fetente»), finché anch'ella, sopraffatta dal sonno, non si addormenta. E, a questo punto, fa un sogno ben strano, un "folle sogno" (appunto il «sohaiz desvez» che dà il titolo al componimento). Ella sogna infatti di partecipare a una fiera annuale, nella quale però non vengono messe in vendita le solite cose (pelli, tessuti, tavole, tinture, e così via), ma soltanto, e in grande profusione, organi sessuali maschili (vv. 82-83: «Fors solement coilles et viz; / mais de cez i ot sanz raisons»).¹¹³ La donna trova quello che fa al caso suo ma, mentre sta contrattando il

¹¹⁰ JEAN BODEL, *Li sohaiz desvez*, in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. BRUSEGAN, Torino 1980, pp. 82-93 (che, per il testo francese, segue l'ediz. di P. NARDIN, *Les fabliaux de Jean Bodel*, Dakar 1959, pp. 99-107); *De la damoisele qui n'ot parler de fotre qui n'aüst mal au cuer*, ivi, pp. 364-375 (laddove, per il testo francese, viene adottata l'ediz. di J. RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux*, vol. II. *Textes*, Neuchâtel-Genève 1960, pp. 120-127). Per comodità, cito entrambi i *fabliaux* secondo il testo e la trad. ital. accolti nel vol. curato dalla Brusegan.

¹¹¹ *De l'enfant qui fu remis au soleil* (*Il fanciullo che si sciolse al sole*), in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, cit., pp. 344-351. Un'altra ediz., più recente, è stata allestita da O. DE RUDDER, *Édition de texte: De l'enfant qui fu remis au soleil*, in «Médiévales» 1 (1982), pp. 104-110.

¹¹² Cfr. *Du prestre crucefié*, vv. 47-48 («qu'assez a mengié et béu / par loisir ainz qu'il soit méu» – «mangia e beve a volontà, / con comodo, prima di muoversi»); *D'Auberée la vielle maquerelle*, vv. 405-407 («atant son assis au mengier; / n'i a nul qui face dangier, / ainz mengierent assez et burent» – «ora sono seduti a tavola; / non c'è nessuno che rifiuti il cibo, / anzi, mangiano e bevono molto»); *Estormi*, vv. 146-147 («a sa niecete a fet le fu / alumer et la table mettre» – «ordinò alla nipotina di accendere / il fuoco e di preparare la tavola»): ivi, pp. 298, 210, 308. Anche nell'*Alda* il servo Spurio consuma il pasto – particolarmente disgustoso, in questo caso – prima di mettersi a letto con la sua Spurca. Ma su questo episodio, cfr. *infra*, § 5.2.

¹¹³ «C'erano solo cazzi e coglioni, / ma di questi ce n'erano a profusione» (*Fabliaux. Racconti francesi medievali*, cit., p. 87). Su questo tema, vd. i fondamentali interventi di N. PASERO, *Metamorfosi*

prezzo col venditore, si risveglia improvvisamente e ridesta anche il malcapitato marito, al quale racconta tutto il lubrico sogno che ha fatto. Il *fabliau* si conclude, quindi, con la descrizione dell'amplesso dei due coniugi.¹¹⁴

Orbene, il motivo novellistico del “mercato degli organi sessuali” che informa di sé una sezione considerevole del breve *fabliau* bodeliano (vv. 71-135, ossia 65 versi su 213, poco meno di un terzo del totale) è probabilmente ispirato a un brano dell'*Alda* di Guglielmo di Blois,¹¹⁵ quello in cui la credula e ingenua fanciulla protagonista chiede all'amante (cioè a Pirro travestito da donna): *Quid sit et unde, refer, tumor inguinis ille rigentis / caudaque nescio que sic operosa tibi!* (vv. 485-486). A questo punto l'astuto Pirro risponde inventando una storia spassosa e divertente (v. 488 *ludicra [...] fictaque*): egli racconta ad Alda di un mercante, venuto in città a vendere affari di tal genere (vv. 491-492 *Cum tales multas venales exposuisset / caudas nuper in hac institor urbe novus*); alla notizia tutta la gente si riversa sulla piazza, le fanciulle in frotta accorrono, attratte dalla novità della merce (vv. 493-494 *in fora colligitur urbs tota locumque puelle / stipant*). Il prezzo delle *caudae* è ovviamente variabile, in quanto proporzionato alle loro dimensioni e alla loro grossezza (vv. 495-496 *Impar erat pretium pro ponderis imparitate; / magni magna, minor cauda minoris erat*); Pirro (Pirra) ha però comprato una delle più piccole, poiché non aveva molto denaro con sé (v. 497 *Est minor empta michi, quoniam minus eris habebam*). È, come si vede chiaramente, lo stesso motivo, la stessa situazione che ritornerà, amplificata e ridancianamente insistita, nel *fabliau* di Jean Bodel, nel quale è altresì presente il motivo della proporzionalità del prezzo alle dimensioni della merce (vv. 92-99: «Por trente sous l'avoit en buen, / et por vint sous et bel et gent, / et si ot viz a povre gent; / un petit avoit en deduit / de dis sous et de neuf et d'uit. / A detail vandent et en gros; / li meillor erent li plus gros, / li plus chier et li miauz gardé»).¹¹⁶

di “*Dan Denier*”. *Categorie economiche e testi del Medioevo*, in «L'Immagine Riflessa» 1 (1977), pp. 199-246 (poi in ID., *Metamorfosi di “Dan Denier” e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma 1990, pp. 7-62); e di G. C. BELLETTI, *Dal “mercato osceno” all'oscenità del mercato. «Li sohait desvez» di Jean Bodel e il fabliau «Du moine»*, in «L'Immagine Riflessa» 9 (1986), pp. 253-294 (poi in ID., *Saggi di sociologia del testo medievale*, Alessandria 1993, pp. 77-108).

¹¹⁴ Fra i molti contributi su *Li sohaiz desvez* e, in genere, sui *fabliaux* di Jean Bodel – tutti a me ben noti, anche se qui non particolarmente utilizzati – rinvio ad A. RICCADONNA, «I *fabliaux* di Jean Bodel», in *Prospettive sui “fabliaux”: contesto, sistema, realizzazioni*, a cura di A. LIMENTANI, Padova 1976, pp. 45-81; H. LEGROS, *Un auteur en quête de son public: les “fabliaux” de Jean Bodel*, in «Romania» 104, 1 (1983), pp. 102-113; L. PERFETTI, «The Lewd and the Ludic. Female Pleasure in the *Fabliaux*», in *Comic Provocations: Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*, ed. H. A. CROCKER, New York-Basingstoke 2006, pp. 17-31 (in partic., pp. 26-28); J. E. MERCERON, *Rêves érotiques. Humour, désir et anxiété sexuelle dans les fabliaux «Li sohait des vez» et «Le moigne»*, in «Le Moyen Âge» 111.2 (2015), pp. 409-431.

¹¹⁵ Ch'io sappia, il primo studioso a segnalare tale rapporto fra *Li sohaiz desvez* e l'*Alda* – ma senza affatto approfondirlo – è stato Br. ROY, *Arnulf of Orléans and the Latin “Comedy”*, in «Speculum» 49.2 (1974), pp. 258-266 (a p. 262, nota 32).

¹¹⁶ «Per trenta soldi ne avevi uno pregiato / e per venti uno bello e ben fatto, / e c'erano cazzi per la povera gente: / uno piccolo te lo godevi / per dieci soldi, nove e otto. / Vendevano al dettaglio

Anche nel prosiegua della vicenda si può rilevare qualche analogia di situazione fra l'Alda e *Li sohaiz desvez*. La protagonista della commedia, che ha creduto ciecamente all'inverosimile storia narratagli da colei che ella reputa la sorella di Pirro, manifesta la sua insoddisfazione per il fatto che ella (egli, insomma il suo *partner*) non abbia scelto una *cauda* più costosa, e quindi più grossa (vv. 513-514 *Ve tibi, parca nimis! Pauper feliciter esses, / si tua caudarum maxima cauda foret!*); allo stesso modo, nel *fabliau* bodeliano la donna che ha fatto il folle sogno, ridestatasi, rimprovera il marito di avercelo troppo piccolo, dicendogli, per di più, che in quel fantastico mercato non ne avrebbero voluto sapere di una *cauda* così poco sviluppata come la sua (vv. 195-200: «Nes li vit a la povre gent / estoient tel que uns toz seus / en vaudroit largemant ces deus / teus con il est; or eswardez / que la ne fust ja regardez / de demande prés ne de loin»).¹¹⁷

3.4. Se il *fabliau* bodeliano del quale si è or ora discusso risente dell'Alda solo per ciò che attiene un singolo passo, un singolo segmento narrativo (e, d'altronde, non è improbabile che sia Guglielmo di Blois sia Jean Bodel attingessero a un patrimonio folklorico comune di origine vagamente "popolare"), ben più ampie, numerose e significative sono le corrispondenze narrative, contenutistiche e strutturali che legano alla commedia mediolatina l'anonimo *fabliau De la damoisele qui n'ot parler de fotre qui n'aiist mal au cuer* (d'ora in avanti, per brevità, *De la damoisele*). In esso si racconta di una giovinetta molto orgogliosa, arrogante e sdegnosa, rimasta orfana di madre, che vive insieme al padre, che l'ama quasi morbosamente e la custodisce gelosamente. La fanciulla, giunta ormai in età da marito, è ancora vergine sia per la severa e occhiuta custodia paterna, sia perché ella non vuole nemmeno sentire parlare di sesso, di rapporti sessuali fra uomo e donna, di organi sessuali maschili (ancora peggio), dal momento che tutto ciò provoca in lei una grave dolore al cuore. Questo fatto comporta che il padre e la figlia vivano da soli e senza l'ombra di servitori in casa – servitori che pur potrebbero permettersi, non essendo affatto poveri. Un giovane di belle speranze e assai intraprendente, David, viene a sapere della bellezza e della ritrosia della giovinetta, e decide di fare tutto ciò che sia in suo potere pur di possederla. Si reca quindi dal padre, gli si presenta e gli offre i suoi servigi. Il vecchio rimane un po' incerto sul da farsi, temendo che la presenza di quel giovanotto possa arrecare fastidio alla figlia, ha paura che egli possa pronunciare parole sconvenienti o addirittura oscene, ma quando

e all'ingrosso; / i migliori erano i più grossi, / i più cari e i più ricercati» (*Fabliaux. Racconti francesi medievali*, cit., p. 87).

¹¹⁷ «Perfino i cazzi della povera gente / erano tali che uno solo / sarebbe valso il doppio e anche di più / di questo così com'è, e notate / che lì il vostro non avrebbero stimato / richiederlo, né lì né altrove» (ivi, p. 93). Una tematica affine ed elementi in gran parte sovrapponibili a quelli presenti ne *Li sohaiz desvez* sono rilevabili in un altro *fabliau*, l'anonimo *Du moine (Il monaco)*, studiato, edito e tradotto da G. C. BELLETTI, *Dal "mercato osceno" all'oscenità del mercato*, cit., pp. 80-108 e *passim*; cfr. inoltre A. LÅNGFORS, *Le fabliau du moine. Le dit de la Tremontaine. Deux poèmes inédits, tirés du manuscrit 2800 de la Bibliothèque du baron James de Rothschild*, in «Romania» 44.4 (1915-1917), pp. 559-574.

David lo rassicura su questo aspetto, decide di prenderlo con sé, anche per l'intercessione della stessa fanciulla che ha udito il dialogo fra i due e si mostra ben contenta del nuovo e aitante servitore. Viene quindi la sera e David va a coricarsi con la giovinetta, mentre l'ignaro genitore russa beatamente davanti al focolare. I due si palpano insistentemente, facendosi domande sui reciproci organi sessuali, finché, presi ormai dal turbine dei sensi, consumano l'amplesso che sancisce – qui come in tantissimi altri testi tipologicamente affini – la ridanciana e carnevalesca vicenda.¹¹⁸

In questo *fabliau* – come penso e credo sia emerso anche soltanto dal riassunto che ne è stato appena stilato – più che un brano isolato (come ne *Li sohaiz desvez* e in *Trubert*) è proprio la struttura dell'intero componimento a risentire, e in maniera assolutamente palese, dell'*Alda* di Guglielmo di Blois. Le somiglianze sono infatti parecchie e conviene puntualmente elencarle e brevemente discuterle:

1) Innanzitutto abbiamo il motivo della fanciulla falsa ingenua, sedotta da un giovane (di nobili natali nell'*Alda*, popolano nel *fabliau*). Si tratta di un tema che ricorre in altri componimenti fabliolistici, quali *De l'escuiruel*, *De la pucelle qui vouloit voler* e *Du Héron*,¹¹⁹ nei quali i seduttori di turno sono giovani nobili, popolani o addirittura “villani”;

2) La fanciulla protagonista si mantiene casta e pura (è ovviamente il tema novellistico della *casta virgo*),¹²⁰ a causa, soprattutto, della morbosa gelosia paterna. Sia Ulfo che il padre della giovinetta del *fabliau* sono rimasti infatti vedovi con quell'unica figlia, che rappresenta per loro motivo di gioia e di consolazione, ma anche fonte di tormento e di apprensione (e siamo di nuovo in presenza del tema del *gaudens ~ dolens*); ma le accortezze e le precauzioni paterne si rivelano, in un caso e nell'altro, assolutamente inutili, ché le rispettive figlie, sottraendosi alla tutela con una malizia ammantata di candida ingenuità, riusciranno ugualmente a conoscere le gioie e i piaceri della sessualità. Si tratta di un tema molto interessante – e al quale si è accennato più sopra – questo del padre vedovo e geloso dell'unica figlia, che si riscontra, per

¹¹⁸ Il testo de *La damoisele* che qui utilizzo, per complessivi 209 ottosillabi a rima baciata, è quello attestato nel ms. Bern, Burgerbibliothek, 354, ff. 58r-59v, pubblicato prima dal Rychner e poi dalla Brusegan (vd. *supra*, nota 110). Fra gli studi specifici a esso dedicati, cfr. Cl. BÉGIN, *Le fabliau, genre didactique. Étude sur «La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre»*, in «Reinardus» 16 (2003), pp. 19-29; R. DA COSTA-N. SEPULCRI, «A donzela que não podia ouvir falar de foder» e «Da mulher a quem arrancaram os colhões»: dois fabliaux e as questões do corpo e da condição feminina na Idade Média (sécs. XIII-XIV), in «Mirabilia» 6 (2006), pp. 79-100 (non molto significativo); e S. MARNETTE, «Framing Discourse. Three Versions of the *De la damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*», in «Si sai encor moult bon estoire, chançon moult bone et ancienne». *Studies in the Text and Context of Old French Narrative in Honour of Joseph J. Duggan*, eds. S. MARNETTE [et alii], Oxford 2015, pp. 199-220.

¹¹⁹ Edizioni: *De l'escuiruel*, in *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits*, publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits par A. DE MONTAIGLON-G. RAYNAUD, vol. V, Paris 1888, pp. 101-108; *De la pucelle*, ivi, vol. IV, Paris 1884, pp. 208-211; *Du Héron*, ivi, vol. V, cit., pp. 151-156 (ma, su quest'ultimo, vd. almeno il fondamentale – ancorché vetusto – studio di P. MEYER, *Le fableau du Héron ou la fille mal gardée*, in «Romania» 26.1 [1897], pp. 85-91).

¹²⁰ Cfr. E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1954², pp. 108-115.

esempio, nel *lai* “ovidiano” *Deus amanz* di Marie de France, nel quale il re nutre una passione quasi incestuosa per l'unica figlia,¹²¹ ma che ritorna anche nel *fabliau* *Du Héron*, nel quale la fanciulla viene chiusa in una torre inaccessibile e sorvegliata da una vecchia nutrice,¹²² e che, in pieno Trecento, fornirà ancora al Boccaccio lo spunto per la tragica novella di Tancredi e Ghismonda;¹²³

3) Comune all'*Alda* e a *De la damoisele* è il tema del giovane che, al solo sentire narrare della bellezza della fanciulla, viene spinto da un impulso sensuale (soprattutto nel David del *fabliau*) a conoscerla e a tentare di possederla; si tratta, evidentemente, del tema, già cortese e trobadorico, dell'*amor de lonh* (l'“amore di terra lontana” di rudeliana e carducciana memoria),¹²⁴ ma qui estremamente degradato – soprattutto, ripeto, nel *fabliau* – e risolto nelle basse sfere della corporeità e della sensualità, privo, cioè, di quella astratta idealizzazione che lo caratterizza nei poeti provenzali;

4) Sia *Alda* sia la giovinetta del *fabliau* chiedono esplicitamente il nome di ciò che ha loro procurato un insolito e nuovo piacere fisico: si confrontino, infatti, *Alda* 485-486 (*Quid sit et unde, refer, tumor inguinis ille rigentis / caudaque nescio que sic operosa tibi!*)¹²⁵ e *De la damoisele*, vv. 170-172 («Et demande: Que est ici, / Daviet, si

¹²¹ MARIE DE FRANCE, *Deus amanz*, vv. 29-32: «Li reis n'aveit autre retur, / pres de li esteit nuit e jur. / Cunfortez fu par la meschine, / puis que perdue ot la reïne» («Era la sua unica risorsa / e stava accanto a lei notte e giorno. / La fanciulla gli era di conforto / da quando aveva perduto la regina»: trad. ital. di G. ANGELI, in MARIA DI FRANCIA, *Lais*, Milano 1983, pp. 162-177, a p. 165; la Angeli riproduce, a fronte della sua trad. ital., il testo critico stabilito da Jean RYCHNER: *Les lais de Marie de France*, éd. J. R., Paris 1966 – *Deus amanz* alle pp. 93-101). L'origine ovidiana del *lai* è stata a più riprese giustamente posta in risalto: cfr., per tutti, O. JOHNSTON, *Sources of the lay of the «Two Lovers»*, in «Modern Language Notes» 21 (1906), pp. 34-39; e, soprattutto, C. SEGRE, «Piramo e Tisbe nei *Lais* di Maria di Francia», in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, vol. II, Venezia 1961, pp. 845-853 (poi in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli 1998, pp. 169-176). Il motivo in questione risale, probabilmente, al *Romanzo di Apollonio* e costituisce, fra l'altro, la premessa della *Manekine* di Philippe de Rémi, sire di Beaumanoir, e del trecentesco *Roman du comte d'Anjou* di Jean Maillart.

¹²² *Du Héron*, vv. 13-18: «La pucele fu en la tor / e ne savoit keert amor. / Une ville avoit a mestresse, / ke mut estoit felunesse, / ki la gardot e ki la servoit / e od li mangoit e beveit» (P. MEYER, *Le fableau du Héron*, cit., pp. 88-91, alle pp. 88-89): «La fanciulla fu rinchiusa nella torre / e di certo non conosceva l'amore. / Aveva come guardiana una vecchia / che era molto infida, / che l'accudiva e la serviva / e con lei mangiava e beveva» (trad. ital. mia: ringrazio qui, una volta per tutte, mio figlio Eugenio, che mi ha aiutato a tradurre correttamente questo e altri testi antico-francesi). È la stessa funzione che, ne *I promessi sposi* (capp. XX-XXI), avrà la vecchia che, al castello dell'Innominato, riceverà dal padrone l'incarico di custodire e sorvegliare la “povera” Lucia, e che verrà descritta dal Manzoni, anche in tal caso, coi canonici attributi di sgradevolezza (pur non essendo infida o sleale).

¹²³ G. BOCCACCIO, *Decam.* IV 1.

¹²⁴ Cfr. JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rius de la fontana* (*Quando della sorgente il corso*), str. 2, 1-2: «Amors de terra lonhdana, / per vos totz lo cors mi dol» (in *Poesia dell'antica Provenza*, I, a cura di G. E. SANSONE, Parma 1984, pp. 88-92); e G. CARDUCCI, *Jaufré Rudel* (da *Rime e ritmi*), vv. 11-12: «Amore di terra lontana, / per voi tutto il core mi duol» (e cfr. anche Id., *Jaufré Rudel*, Bologna 1888).

¹²⁵ Sono i versi già citati *supra*, nel corso dell'analisi di *Li sohaiz desvez*.

roide et si dur, / qui bien devoit percier un mur?»).¹²⁶ Differente, in questo caso, è la risposta dell'amante: infatti, mentre Pirro adopera una metafora bellica (come si è già visto più sopra, nel corso dei raffronti col *Trubert*: *Alda* 503-504 *promptaque luctari sociam luctaminis ambit; / quod tecum lusit, hoc sibi lucta fuit*),¹²⁷ il più modesto David ricorre a una consueta metafora animale, che ritorna altresì, in identica situazione narrativa, nella scena di seduzione di Roseite, nel *Trubert* (*De la damoisele*, vv. 173-175: «Dame, – fait il, – c'est mes polains, / qui molt est et roides et sains; / mais il ne manja des ier main» ~ *Trubert*, vv. 2486-2488: «Volentiers le dirai par foi; / ce est un petit connetiaus, / il est petiz, mes mout est biaux»);¹²⁸

5) Infine, se da una parte è assente nel *fabliau* lo stratagemma del travestimento muliebre che tanto peso ha nella commedia di Guglielmo di Blois (e poi anche nel *Trubert*), non si può, dall'altra, non osservare come la stessa struttura narrativa del componimento antico-francese sia simile, e in taluni punti del tutto identica, a quella dell'*Alda*, nella conduzione della trama, nella delineazione dei personaggi, nello scioglimento della vicenda.

Non voglio, con ciò, affermare che vi sia una sicura dipendenza del *fabliau* antico-francese dalla commedia elegiaca latina, ma rilevare, ancora un volta e in modo insistito e insistente, le evidenti analogie di contenuto e di struttura che legano i due generi letterari e, per fermarmi soltanto ai testi fabliolistici fin qui analizzati, che legano il *Trubert* di Douin de Lavesne, *Li sohaiz desvez* di Jean Bodel e l'anonimo *De la damoisele*, in misura e in maniera diversa, all'*Alda* di Guglielmo di Blois.

4. L'*Alda* fra Chrétien de Troyes e Roberto di Blois

4.1. La fortuna dell'*Alda* nella letteratura francese dei primi secoli non riguarda, comunque, solo il genere del *fabliau*. È infatti ormai accertato che il più grande poeta del Medioevo occidentale prima di Dante, ovvero Chrétien de Troyes, conobbe e in parte trasse ispirazione, per alcuni episodi o particolari dei suoi romanzi, proprio dalle commedie elegiache latine del XII secolo, a lui pressoché contemporanee o di poco anteriori. Questa tesi, già avanzata da Maurice Wilmotte nel 1922 – che si soffermava, in particolare, sulla *Lidia*, nella quale rilevava lo stesso sentimentalismo, lo stesso spirito e il medesimo tipo di personaggi che si ritrovano in Benoît de Sainte-Maure e, appunto, in Chrétien de Troyes –¹²⁹ e quindi da lui stesso ribadita nel 1941,¹³⁰ ha avuto

¹²⁶ «Poi domanda: David, cosa c'è qui / di tanto ritto e tanto duro / che potrebbe forare un muro?» (*Fabliaux. Racconti francesi medievali*, cit., p. 373).

¹²⁷ Vd. *supra*, nota 108 e contesto.

¹²⁸ «È il mio puledro, signora, / sanissimo e aitante, / che è digiuno da ieri mattina» (*Fabliaux. Racconti francesi medievali*, cit., p. 373). Per il passo del *Trubert*, cfr. ancora *supra*, nota 108.

¹²⁹ M. WILMOTTE, *Les antécédents latins du roman français*, in «Mercure de France» 145, fasc. 573 (1922), pp. 609-629 (in partic., pp. 618-620).

¹³⁰ Id., *Origines du roman en France. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240*,

molti seguaci. Già Gustave Cohen, nello scritto introduttivo alla sua celebre raccolta del 1931, rilevava le svariate somiglianze, contenutistiche e formali, fra le commedie elegiache da un lato e i romanzi di Chrétien dall'altro.¹³¹ In tempi un po' più vicini a noi, il problema è stato globalmente riaffrontato da Tony Hunt che, attraverso una disamina in larga misura convincente, confortata dall'istituzione di innumerevoli paralleli, ha cercato di dimostrare l'influenza esercitata sul grande poeta francese medievale da commedie quali il *Pamphilus*, il *Geta* di Vitale di Blois, la *Lidia* attribuibile ad Arnolfo d'Orléans, il *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* e, soprattutto, il *De nuntio sagaci*.¹³² A proposito di quest'ultima commedia, poi, il debito risulta particolarmente ampio, investendo sia le forme del contenuto sia le forme dell'espressione.¹³³

Che Chrétien de Troyes risentisse di tali tematiche e utilizzasse temi, personaggi, situazioni largamente presenti nella coeva letteratura latina, non deve d'altronde creare alcun tipo di difficoltà, ove si pensi soltanto alla comune matrice "ovidiana" del poeta francese e di molti autori, noti e/o anonimi, di commedie elegiache. Ed è sufficiente, a tal proposito, rileggere – anche in traduzione italiana – quanto egli scrive nel prologo del secondo dei suoi romanzi giunti fino a noi, il *Cligés*:

Colui che narrò di *Erec e di Enide*, mise in romanzo i *Comandamenti* e l'*Arte di Amare* di Ovidio, e scrisse le storie del *Banchetto della spalla*, di *Re Marco* e di *Isotta la Bionda* e della *Metamorfosi dell'upupa, della rondine e dell'usignolo*, inizia qui un nuovo romanzo di un valletto del lignaggio di re Artù che viveva in Grecia.¹³⁴

Versi, questi, che sono stati accuratamente studiati e profondamente analizzati, e che per noi risultano di notevole aiuto non solo per conoscere e comprendere adeguatamente l'apprendistato letterario di Chrétien de Troyes, ma anche per avere una sorta di "spaccato" dei temi e delle forme principali della poesia del secolo XII (non solo quella in volgare ma anche quella in latino). Orbene, fra le opere citate da Chrétien nel prologo del *Cligés*, soltanto il romanzo *Erec et Enide* è giunto fino a noi,¹³⁵ mentre

Liège 1941. Qualche cenno sulla questione anche in F. BERTINI, *La commedia elegiaca latina in Francia*, cit., pp. 43-45.

¹³¹ G. COHEN, *Introduction a La "Comédie" latine en France*, cit., vol. I, pp. V-XLV (in partic., pp. XXXIV-XLIII).

¹³² T. HUNT, *Chrestien and the "comediae"*, in «Medieval Studies» 40 (1978), pp. 120-156.

¹³³ Si vd. l'ediz. del *De nuntio sagaci*, a cura di G. ROSSETTI, in *Commedie latine*, II, cit., pp. 11-125 (in partic., pp. 37-41).

¹³⁴ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, vv. 1-10 (ho qui riportato la trad. ital. di G. AGRATI-M. L. MAGINI, in CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, Milano 1983, p. 3). Questo il testo originale: «Cil qui fist d'Érec et d'Énide, / et les comandemanz d'Ovide / et l'Art d'amors an romans mist, / et le Mors de l'espaule fist, / del roi Marc et d'Ysalt la blonde, / et de la hupe et de l'aronde / et del rossignol la muance, / un novel conte rancomance / d'un vaslet qui an Grece fu / del linage le roi Artu» (CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, eds. D. POIRION [et alii], Paris 1994, p. 173).

¹³⁵ Cfr. CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec e Enide*, a cura di Cr. NOACCO, introd. di Fr. ZAMBON, Roma 2000.

la *Philomena*, un testo in versi di media lunghezza fondato sulla truce storia di Tereo, Progne e Filomela narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*¹³⁶ e alla quale il poeta allude con l'espressione «et de la hupe et de l'aronde / et del rossignol la muance» (*Cligés*, vv. 6-7), è parzialmente ricostruibile grazie al più tardo e anonimo *lai* oitanico dallo stesso titolo.¹³⁷ Ma la presenza di Ovidio (sia l'Ovidio erotico degli *Amores*, dell'*Ars* e dei *Remedia*, sia quello del più ampio poema metamorfico) è fortissima in questa testimonianza e avvalora vieppiù (qualora ve ne fosse ancora bisogno) il perdurante influsso esercitato dal Sulmonese sulla poesia medievale. Quando Chrétien de Troyes fa cenno, infatti, alle sue traduzioni dei *Comandamenti* e dell'*Arte di Amare* di Ovidio (che non possediamo), è evidente che si riferisce a sue rielaborazioni dei *Remedia amoris* e dell'*Ars amatoria*, mentre *Il banchetto* (o *Il morso*) della spalla (neanch'esso pervenutoci) era probabilmente un poemetto in cui si narrava la vicenda mitologica di Pelope figlio di Tantalo, attinta ancora una volta alle *Metamorfosi*.¹³⁸ Abbiamo (o, meglio, avremmo, perché purtroppo non ci sono giunti) ben quattro testi di ispirazione ovidiana, il che la dice lunga sul fatto che un poeta in volgare come Chrétien rivelasse indubbie relazioni con la cultura classica e scolastica.¹³⁹

Ora, che il grande poeta francese abbia conosciuto l'*Alda*, è più difficile affermarlo con sicurezza, anche per evidenti problemi di ordine cronologico (in ogni caso, però, se il primo romanzo conservatoci di Chrétien, *Erec et Enide*, è probabilmente contemporaneo alla commedia di Guglielmo di Blois, essendo stato composto intorno al 1169-1170, gli altri quattro sono sicuramente posteriori). In lui, verosimilmente, avranno agito le suggestioni della letteratura di matrice ovidiana, nei confronti della quale l'*Alda* palesa indubbie concordanze e innegabili somiglianze,¹⁴⁰ pur non essendo, però, interamente ascrivibile alla linea "ovidiana" che si dipana con autorevolezza e continuità nel corso della letteratura in latino del secolo XII (e cui pertengono, per esempio, il *De nuntio sagaci* e il *Pamphilus*, il *Facetus* e il *De amore* di Andrea Cappellano,¹⁴¹ cui può anche aggiungersi il *De tribus puellis*, quasi un centone ovidiano).¹⁴² Che i ritratti femminili di Enide in *Erec et Enide*, di Laudine nell'*Yvain*,

¹³⁶ Ov. *met.* VI 412-674.

¹³⁷ Cfr. R. J. CORMIER, *Three Ovidian Tales of Love*, New York-London 1986; M. PICONE, «Il racconto», in *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, a cura di C. DI GIROLAMO, Bologna 1994, pp. 193-247 (alle pp. 220-221).

¹³⁸ Ov. *met.* VI 401-411.

¹³⁹ Su questo aspetto insisteva particolarmente, nella sua presentazione del poeta *champenois*, A. VISCARDI, *Storia delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano 1955, pp. 211-267.

¹⁴⁰ Alcuni esempi, in tal senso, sono stati da me forniti e discussi nel vol. *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 39-42 e *passim*.

¹⁴¹ Si vd., soprattutto, P. DRONKE, *A Note on «Pamphilus»*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 42 (1979), pp. 225-230 (poi in Id., *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Aldershot 1991, pp. 225-230).

¹⁴² Cfr. *De tribus puellis*, a cura di St. PITTALUGA, in *Commedie latine*, I, cit., pp. 304-333; e almeno gli studi dello stesso St. PITTALUGA, *Le «De tribus puellis» comédie ovidienne*, in «Vita Latina» 61 (1976), pp. 2-13; 62 (1976), pp. 2-14; e di M. Th. KRETSCHMER, *The Elegiac Love Poems «Versus*

di Soredamors nel *Cligés* e di Blanchefleur nel *Perceval*¹⁴³ siano analoghi a quello di Alda,¹⁴⁴ non vuol dire infatti granché, poiché si tratta di un diffusissimo modulo retorico e descrittivo, quello della *descriptio pulchritudinis*;¹⁴⁵ né, d'altra parte, sono rilegabili al personaggio della *sedula nutrix* della commedia di Guglielmo di Blois le figure di mezzane che, in vario modo, si ritrovano nei romanzi di Chrétien (basti pensare, e fatte le debite differenze con la canonica tipologia della mezzana, alla Lunete nel suo quarto romanzo, l'*Yvain*),¹⁴⁶ poiché anche in tal caso è evidente come si tratti di personaggi conformi a una lunga tradizione classica e medievale (anche in tal caso sul doppio versante della produzione in latino e di quella in volgare). L'unico parallelo che ritengo abbastanza plausibile e che, perciò, merita di essere analizzato, riguarda piuttosto la *descriptio turpitudinis*, l'*effictio ad vituperium* mediante la quale vengono presentati, rispettivamente, il servo Spurio nell'*Alda* e il "villano" nell'*Yvain*.¹⁴⁷ Si può dire intanto, in via preliminare, che entrambe le *descriptions* obbediscono a un modulo retorico antitetico rispetto a quello della *descriptio pulchritudinis*, benché si tratti di un modulo che in Chrétien – almeno in lui – risulta non privo di una sua precipua valenza sociologica.

Ma vediamo, a grandi linee, la trama dell'*Yvain* (*Li Chevaliers au Lyon*), il quarto dei cinque romanzi cortesi (o il quinto dei sei, se si vuole considerare come autentico il discusso e problematico *Guillaume d'Angleterre*)¹⁴⁸ di Chrétien de Troyes, composto fra il 1177 e il 1181, dopo *Erec et Enide* e *Cligés*, in contemporanea con *Lancelot* (*Li Chevalier de la Charrete*) e prima di *Perceval* (*Li Contes del Graal*). Calogrenant, cavaliere di re Artù e cugino di Yvain, racconta di essere stato ospitato presso un castello e di avere, ivi vicino, incontrato un orrendo villano che gli ha indicato la strada per raggiungere una fontana magica, capace di suscitare la pioggia non appena si versi l'acqua sulla pietra. Calogrenant, allora, ha versato l'acqua della fontana e, come per incanto, è apparso di fronte a lui Esclados le Roux, un cavaliere proveniente dal medesimo castello presso il quale lo stesso Calogrenant si era recato. I due intraprendono una singolar tenzone, che, dopo alterne vicende, viene aggiudicata

Eporedienses» and «*De tribus puellis*» and the Ovidian Backdrop, in «The Journal of Medieval Latin» 23 (2013), pp. 35-47.

¹⁴³ Cfr. CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, vv. 411-441; *Yvain*, vv. 1462-1505; *Cligés*, vv. 770-837; *Perceval*, vv. 1795-1828.

¹⁴⁴ GUILL. BLES. *Alda* 125-136.

¹⁴⁵ Sull'argomento, ai titoli indicati *supra*, nota 32, si aggiungano almeno A. M. COLBY, *The Portrait in Twelfth Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève 1965; e P. BUSDRAGHI, *La "descriptio pulchritudinis" nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, in «Studi Umanistici Piceni» 13 (1993), pp. 43-47.

¹⁴⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain*, vv. 1511-1592. Su questo personaggio, cfr. E. GERMAIN, *Lunete, Women, and Power in Chrétien's «Yvain»*, in «Romance Quarterly» 38.1 (1991), pp. 15-25; J. M. SULLIVAN, *The Lady Lunete. Literary Conventions of Counsel and the Criticism of Counsel in Chrétien's «Yvain» and Hartmann's «Iwein»*, in «Neophilologus» 85.3 (2001), pp. 335-354.

¹⁴⁷ GUILL. BLES. *Alda* 171-192 ~ CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain*, vv. 286-305.

¹⁴⁸ Vd. CHRÉTIEN [DE TROYES], *Guglielmo d'Inghilterra*, a cura di G. C. BELLETTI, Parma 1991.

a Esclados. All'ascolto di questo racconto, Yvain decide di vendicare l'onore ferito del cugino e parte per la foresta di Brocéliande. Arrivato presso la fontana fatata, combatte anch'egli contro Esclados e lo sconfigge, ma l'avversario, mortalmente ferito, si dà alla fuga. Yvain si pone dunque al suo inseguimento, ma si trova bloccato all'interno del castello. Gli viene in aiuto una servetta, Lunete, che gli dona un anello magico, in grado di rendere invisibile chiunque lo infili al dito; in tal modo Yvain riesce a evitare i servitori che gli danno la caccia e, in virtù della propria invisibilità, si nasconde nel castello. Qui egli conosce Laudine, la vedova di Esclados, se ne innamora ricambiato e i due si sposano, poiché Yvain ha convinto la donna che ella ha bisogno di un gagliardo cavaliere per la difesa del castello, ora che il suo precedente marito è morto (o, almeno, è scomparso, senza che di lui si sappia più alcunché). Ma gli amici del protagonista gli consigliano di partire e di affrontare avventure e tornei per garantire e rafforzare il proprio onore. Laudine accetta che il novello sposo la abbandoni, a patto, però, che egli faccia ritorno entro un anno esatto e, in più, gli regala un anello che possa arrecargli fortuna. Trascorre un anno, ma Yvain non ha ancora fatto ritorno. A questo punto, Laudine invia un messaggero per riprendere l'anello e per comunicare a Yvain che ella, ormai, non lo ama più, anzi che lo odia con tutte le sue forze. Il cavaliere, a tale notizia, impazzisce dal dolore e si ritira nuovamente nella foresta. Laudine lo incontra e gli fornisce il medicamento onde egli possa guarire dalla propria follia e riacquistare la salute e la saviezza. Ridestatosi come da un sogno, Yvain vede degli abiti nuovi, li indossa e riprende la propria strada. Durante il cammino, egli incontra quindi un leone: la belva ha ucciso un malefico serpente, e, da quel momento in poi, diventa suo amico fedele e lo segue dappertutto. Successivamente, egli ritrova Lunete, prigioniera entro una torre con l'accusa, ovviamente infondata, di aver tradito la propria padrona. Yvain giura di difenderla ma, preso dalla paura, trova rifugio in un castello minacciato da un gigante che pretende la mano della figlia del proprietario, in cambio della vita e della salvezza degli altri quattro figli dello stesso castellano. Yvain sfida il gigante, combatte contro di lui e lo ferisce a morte. Ritorna quindi al castello di Laudine, dove non viene riconosciuto da alcuno, e riesce a salvare Lunete dalla falsa accusa. Un'altra damigella viene a chiedergli aiuto contro la sorella, che vuole impossessarsi di tutta l'eredità paterna. Risolta anche quest'incombenza, il castellano la cui figlia e la cui famiglia erano state salvate dalla minaccia del gigante propone a Yvain, in ricompensa dei suoi servizi, di impalmare la fanciulla, ma egli – pur consapevole dell'onore che gli viene tributato – rifiuta fermamente l'offerta di matrimonio, poiché è ancora profondamente innamorato di Laudine. Grazie all'intervento dello stesso re Artù e alla mediazione della piccola e servizievole Lunete, Yvain può così finalmente rivedere Laudine, che lo perdona e lo accetta definitivamente come suo sposo fedele, devoto e coraggioso.¹⁴⁹

¹⁴⁹ La più recente ediz. a me nota del romanzo è CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au lion*, éd. C. FÜG-PIERREVILLE, Paris 2015. Per una "lettura" dell'*Yvain* rinvio soltanto al saggio complessivo di J. LE GOFF-P. VIDAL-NAQUET, «Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois», in *Lévi-Strauss*, Paris 1979, pp. 265-319 (poi, in trad. ital. e col titolo «Abbozzo di analisi di un

Sebbene la storia di Yvain, il cavaliere protagonista del romanzo, non abbia goduto, nella tradizione letteraria e nell'immaginario romanzesco, teatrale e cinematografico moderni e contemporanei, della stessa fortuna e della medesima diffusione delle vicende di Lancillotto e di Perceval (immortalate, rispettivamente, nel terzo e nel quinto romanzo della serie),¹⁵⁰ l'*Yvain* è però da considerarsi, assai probabilmente, come il più perfetto fra i cinque perfetti romanzi di Chrétien de Troyes, forse superiore allo stesso *Lancelot* e anche al *Perceval* – non foss'altro che per il fatto che, mentre il *Lancelot* e il *Perceval* sono incompiuti, l'*Yvain*, invece, coi suoi 6808 ottosillabi rimati a coppie, è assolutamente completo.

Nell'*Alda*, Guglielmo di Blois descrive la figura di Spurio, servo di Pirro (*Alda* 171-192), partendo, come sempre in questo tipo di *descriptions personarum* (anche in quelle della *pulchritudo* delle protagoniste femminili), dall'alto e scendendo via via verso il basso. La chioma di Spurio è simile ad una sorta di vello, tenuta com'è insieme dalla scabbia e costituita da un unico blocco compatto di capelli (vv. 171-172 *velleris instar erat scabie concreta tenaci / cesaries unus tota capillus erat*); gli occhi, seppelliti nell'avvallamento della fronte, sono imbruttiti da irsute sopracciglia e da un perenne torpore (vv. 173-174 *deturpant oculos frontis sub valle sepultos / silva supercilii continuusque sopor*); il naso camuso, quasi fosse stato spaccato da un colpo, si trova alla stessa altezza delle guance e vi si posa senza che si noti alcuna sporgenza e, nascendo dalle labbra, si sviluppa in larghezza con ampie aperture e si ripiega all'indietro a formare una specie di golfo (vv. 175-178 *nasus caprizans quasi quodam vulnere fractus / equatusque genis absque tumore sedet; / nascens a labris in latum surgit hiatus / amplo seque retro flectit agitque sinum*); il lezzo nauseabondo che promana dalle narici, peggiore di quello emanato dalle sue parti basse, ammorba ed inquina l'aria (vv. 179-180 *Morbidat et ledit auras a nare vaporans / peior quam partis inferioris odor*); ancora, l'addome enorme lo precede quando cammina, mentre le natiche altrettanto prominenti lo seguono, di modo che egli segue e al tempo stesso precede il proprio corpo sgraziato (vv. 183-184 *Venter precedit natesque secuntur euntem; / sic sequitur corpus et preit ipse suum*); e, infine, la sua andatura è zoppicante come quella di un verso giambico (vv. 187-188 *Iambicat incedens crebrosque in gressibus eius / longa facit iambos tibia iuncta brevi*).

Si tratta, evidentemente, di un tipico pezzo di bravura – come è stato messo in risalto, fra l'altro, da Ferruccio Bertini¹⁵¹ – nel quale Guglielmo dà prova delle sue innegabili capacità descrittive. Chrétien de Troyes, come si è visto nel corso del sunto poc'anzi stilato, introduce la celebre *descriptio* del "villano" che si legge poco dopo l'inizio dell'*Yvain* (e precisamente all'interno del lungo *récit* di Calogrenant con cui

romanzo cortese», in J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 1981, pp. 101-143).

¹⁵⁰ Cfr. W. P. GERRITSEN-A. G. VAN MELLE, *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, ediz. ital. a cura di G. AGRATI-M. L. MAGINI, Milano 2006, pp. 275-280 (per Ivano), 291-310 (per Lancillotto), 382-397 (per Perceval).

¹⁵¹ F. BERTINI, «Da Menandro e Plauto», cit., p. 134.

il romanzo si apre).¹⁵² Il cavaliere narra di essere giunto in una landa nella quale tori bradi e selvaggi cozzano fra loro, con grandissimo strepito. A guardia degli animali¹⁵³ è posto un “villano” che sembra un moro, spaventoso e smisuratamente grande, così orribile da non poter nemmeno essere descritto a parole (secondo l’artificio retorico della preterizione, mentre poi il poeta *champenois* descriverà, e con notevole attenzione, le fattezze di quel mostruoso essere: vv. 286-289: «Uns vilein, que resanbloit Mor, / leiz et hideus a desmesure, / ein si tres leide criature / qu’an ne porroit dire de boche»).¹⁵⁴ Ma Chrétien, per l’appunto, non rinuncia certo alla minuziosa descrizione dell’orribile uomo, indugiando sulla sua testa grossa più di quella di un ronzino o di altra bestia simile (vv. 293-294: «Si vi qu’il ot grosse la teste / plus que roncins ne autre beste»),¹⁵⁵ sui capelli irsuti e la fronte pelata (v. 295: «chevox mechiez et front pelé»),¹⁵⁶ sulle orecchie enormi e villose come quelle di un elefante (vv. 297-298: «Oroilles mossues et granz / autiex com a uns olifanz»),¹⁵⁷ sulle grandi sopracciglia e sul viso rincagnato (v. 299: «Es sorcix granz et le vis plat»),¹⁵⁸ sulla schiena lunga, storta e gibbosa (v. 305: «longue eschine torte et boque»).¹⁵⁹ Come è facile rilevare, le due *descriptions* sono praticamente sovrapponibili: ma se nell’*Alda* prevale l’aspetto squisitamente retorico, in Chrétien – che ovviamente è poeta ben più alto, e di diverse lunghezze, di Guglielmo di Blois – questo elemento resta, tutto sommato, in secondo piano; al poeta francese, infatti, interessa rilevare, attraverso la grottesca, deformata e antirealistica raffigurazione del “villano-bestia”, la qualità dei rapporti sociali che oppongono cavalieri e contadini, cortesi e “villani”. La funzione della *descriptio turpitudinis*, nell’*Yvain*, è quindi quella di connotare negativamente, quasi come se si trattasse di un orco delle fiabe, quasi come un animale (si pensi alle similitudini col ronzino e con l’elefante), un personaggio che appartiene a una sfera sociale inferiore, a quella sfera rurale e contadinesca che veniva sentita come potenzialmente pericolosa e ribelle

¹⁵² CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain*, vv. 267-373.

¹⁵³ Cfr., da ultima, Fr. GAMBINO, *Signore degli animali o guardiano di tori? Il “vilain” del «Chevalier au lion» di Chrétien de Troyes*, in «Zeitschrift für romanische Philologie» 129.3 (2013), pp. 589-607.

¹⁵⁴ «Un villano, che somigliava a un Moro, sconcio e orrendo a dismisura, creatura sì laida che non si potrebbe descrivere a parole» (trad. ital. in CHRÉTIEN DE TROYES, *Ivano*, a cura di G. AGRATI-M. L. MAGINI, Milano 1983, p. 7, anche per i passi successivi).

¹⁵⁵ «Vidi che aveva la testa più grossa di quella di un ronzino o di ogni altro animale».

¹⁵⁶ «Capelli arruffati e fronte pelata».

¹⁵⁷ «Gli orecchi villosi larghi più di due spanne e grandi come quelli di un elefante».

¹⁵⁸ «Sopracciglia enormi, faccia piatta».

¹⁵⁹ «La schiena lunga, storta e ricurva». Si ricordi, a proposito, la profonda bruttezza mediante la quale viene effigiato il “villano-bestia” nel ciclo di affreschi del castello di Rodengo, eseguiti da un artista di nome Ugo probabilmente fra il 1200 e il 1210, su commissione del vescovo di Bressanone Corrado di Rodank. Gli affreschi di Rodengo ispirano, comunque, non tanto all’*Yvain* di Chrétien de Troyes, quanto alla posteriore rielaborazione di Hartmann von Aue, *Iwein* (circa 1200): cfr. N. RASMO, *Pitture murali in Alto Adige*, Trento 1973; ID., *Il ciclo di Ivano nel castello di Rodengo*, Bolzano 1974; R. CESERANI-L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l’immaginario*, vol. I. *Dall’Alto Medioevo alla società urbana*, Torino 1985, pp. 253-255.

all'autorità degli aristocratici. Non siamo ancora, con Chrétien de Troyes, al quella "satira del villano" che diverrà un *tópos* della letteratura europea dal secolo XIII in poi;¹⁶⁰ siamo invece immersi in quell'aura fiabesca caratteristica della produzione del grande poeta francese, un'aura in cui la presenza del "villano-mostro", informatore indifferente, distaccato ma inquietante, rappresenta una sorta di turbamento dell'autorità costituita, una violazione della norma, nella raffigurazione del "diverso", dell'"altro", di un essere contraddistinto da evidenti e ineliminabili connotazioni "diaboliche".¹⁶¹

Che la figura del "villano", così grottescamente descritta da Chrétien, ricompaia anche nella deliziosa *chante-fable* di *Aucassin et Nicolette*,¹⁶² non procura quindi alcuna meraviglia, ove si pensi soltanto all'enorme fortuna del poeta *champenois* nella letteratura francese a lui posteriore. Il motivo topico dell'*effictio ad vituperium* è infatti sfruttato dall'anonimo autore di *Aucassin et Nicolette* per creare un diversivo, una situazione di rovesciamento parodico, nell'introduzione di un bizzarro personaggio, un *vallet*, i cui tratti caratteristici non divergono troppo da quelli del "villano" dell'*Yvain*, anche dal punto di vista strettamente terminologico, come può provare la seguente citazione:

Grans estoit et mervellex et lais et hidex; il avoit une grande hure plus noire qu'une carboucee, et avoit plus de planne paume entre deus ex, et avoit unes grande joes et un grandisme nes plat et unes grans narines lees et unes grosses levres plus rouges d'une carbounee et uns grans dens gaunes et lais.¹⁶³

¹⁶⁰ E per cui cfr. il classico vol. di D. MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano, con appendice di documenti inediti*, Torino 1894.

¹⁶¹ La bibliografia sulla questione è amplissima. I testi fondamentali sono, probabilmente, i seguenti: M. FEO, *Dal "pius agricola" al villano empio e bestiale. A proposito di una infedeltà virgiliana del Caro*, in «Maia» 20 (1968), pp. 89-136, 206-223; J. LE GOFF, «I contadini e il mondo rurale nella letteratura dell'Alto Medioevo», in ID., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino 1977, pp. 99-113. Sulle raffigurazioni di "villani" nelle letterature romanze vi è un'altrettanto vasta bibliografia: cfr., per un primo orientamento, G. C. BELLETTI, *Approssimazioni ideologiche al problema della letteratura antivillanesca medievale. Le metamorfosi del villano nei "fabliaux" di Jean Bodel*, in «L'Immagine Riflessa» 1 (1977), pp. 16-42 (poi, col titolo «Il problema della letteratura antivillanesca medievale e le metamorfosi del villano nei *fabliaux* di Jean Bodel», in ID., *Saggi di sociologia*, cit., pp. 55-75); ID., «Su alcuni casi di presunta attenuazione della satira contro il villano nei *fabliaux*», in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di G. VARANINI-P. PINAGLI, vol. I, Padova 1977, pp. 91-113; ID., *Le maschere della maschera*, in «L'immagine Riflessa» 1 (1977), pp. 311-343 (sui *fabliaux*); M. DE COMBARIEU DU GRÈS, «Images et représentation du vilain dans les chansons de geste (et quelques autres textes médiévaux)», in *Exclus et système d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Paris 1978, pp. 7-26 (sulle *chansons de geste*). Sulla "diabolicità" del villano, vd., infine, lo studio di F. BERTINI, *Il contadino medievale, ovvero il profilo del diavolo (una nuova interpretazione dei «Versus de Unibove»)*, in «Maia» 47.2 (1995), pp. 325-341 (già apparso, col titolo *Il diavolo e il contadino*, in «Abstracta» 36 [1989], pp. 50-61; poi in ID., *Interpreti medievali di Fedro*, Napoli 1998, pp. 111-128).

¹⁶² Cfr. *Aucassin et Nicolette*, a cura di M. LIBORIO, Torino 1976.

¹⁶³ *Aucassin et Nicolette*, XXIV 15-20: «Era grande e straordinariamente brutto e terribile; aveva una testa più nera del carbonchio del grano, e aveva più di una spanna intera fra un occhio e l'altro, e aveva due enormi guance e un grossissimo naso piatto e delle grandi narici dilatate e grosse labbra più rosse della carne che si brucia sulla brace e grandi denti gialli e orribili» (trad. ital. *ivi*, p. 49).

Una *descriptio*, questa, che si ricollega altresì, in via indiretta, ai ritratti di Geta nell'omonima commedia di Vitale di Blois¹⁶⁴ e di Spurio nell'*Alda*, autentici *tours de force* di tecnica retorica e di raffigurazione parodistica.

4.2. Si è più d'una volta accennato, nelle pagine precedenti, al romanzo cortese *Floris et Lyriopé* di Roberto di Blois. A esso, in relazione all'*Alda*, hanno conferito la loro attenzione, fra gli altri, studiosi quali Édélestand Du Méril, Edmond Faral, Massimo Bonafin e, da ultimo, Ferruccio Bertini nelle pagine introduttive alla sua edizione della commedia di Guglielmo di Blois.¹⁶⁵ Nell'ambito del discorso che stiamo qui conducendo sulla fortuna dell'*Alda* nella letteratura – latina e volgare – dei secoli XII e XIII, non può quindi mancare un paragrafo dedicato all'influsso che, assai probabilmente, Guglielmo di Blois ha esercitato sul suo più tardo conterraneo Roberto.

Floris et Lyriopé,¹⁶⁶ composto verso la metà del secolo XIII da Roberto di Blois (autore particolarmente fecondo e versatile),¹⁶⁷ annovera 1748 ottosillabi a rima baciata – si tratta, quindi, di un romanzo “breve” – e, quanto al suo contenuto, può essere agevolmente suddiviso in due sezioni di ampiezza diseguale. Nella prima di esse, assai più lunga e articolata (vv. 1-1496), si narra di Lyriopé, figlia di Narciso duca di Tebe, che, dotata fin da bambina di ogni bellezza (che il poeta non tralascia di descrivere attentamente), ha però sviluppato, proprio per la consapevolezza della sua straordinaria avvenenza, un orgoglio e un disprezzo per gli altri che le fanno rifiutare qualsiasi offerta di matrimonio che le venga posta. Ora, lo stesso giorno in cui è nata Lyriopé, un vassallo del duca e sua moglie hanno avuto due gemelli, un maschio e una femmina, e

¹⁶⁴ VIT. BLES. *Geta* 331-352. Il Faral – in maniera secondo me assolutamente avventata – opinava che la *descriptio* di Geta, fatta per bocca di Arcade, seguisse la falsariga del ritratto di Teodorico II, re dei Visigoti dal 453 al 466, in Sidonio Apollinare, *epist.* I 2,2 (cfr. E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., p. 322, nota 3). Un breve accenno alla somiglianza fra le tre *descriptions turpitudinis* – di Geta, di Spurio e del “villano” – si trova in G. COHEN, *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 33 (1931), pp. 24-40 (a p. 38).

¹⁶⁵ Cfr. É. DU MÉRIL, *Poésies inédites du Moyen Âge*, cit., p. 423; E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., pp. 343-346; M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, cit., *passim*; F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., pp. 28-30. Avverto che, in questo paragrafo, seguo molto da vicino le argomentazioni di Faral e di Bertini.

¹⁶⁶ Edizioni del poema: ROBERT DE BLOIS, *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. ULRICH, vol. II, Berlin 1888, pp. 1-99; *Floris et Liriope*, *altfranzösischer Roman des Robert de Blois*, hrsg. von W. VON ZINGERLE, Leipzig 1891; ROBERT DE BLOIS'S *Floris et Lyriopé*, ed. by P. BARRETTE, Berkeley-Los Angeles 1968. Le citazioni che qui ricorrono sono tratte dall'ediz. di Zingerle (sulla quale si vd. l'importante recens. di P. MEYER, in «Romania» 21.1 [1892], pp. 109-111).

¹⁶⁷ Egli è autore, fra l'altro, del romanzo *Beaudous*, di alcune *chansons* e di molti componimenti di stampo didascalico, moralistico e di comportamento (*L'enseignements des princes*, *Le chastoement des dames*, *L'honneur des dames*, *De l'envie et de l'orgueil*, *De la medisance*, *De la trahison*, *De l'avarice*, *De la patience ou de la souffrance*, *De la Trinité*, *Souffrances de l'Enfer*, *De la creation du monde*, etc.). Per una presentazione generale dello scrittore, cfr. J. H. FOX, *Robert de Blois. Son oeuvre didactique et narrative*, Paris 1950.

li hanno chiamati rispettivamente Floris e Florie.¹⁶⁸ A soli sei anni, Florie è già bellissima e, per questo motivo, Narciso chiede al di lei padre che ella venga a vivere stabilmente a corte e che sia educata insieme a Lyriopé, sua perfetta coetanea. Ciò consente al fratello gemello, Floris, di poter frequentare la corte del duca e di conoscere, quindi, la stupenda Lyriopé, della quale egli si innamora perdutamente. L'amore che egli sente per la fanciulla – non ancora palesato – fa sì, fra l'altro, che egli divenga umanamente migliore di quanto non fosse prima, più gentile e cortese, più sensibile e raffinato.¹⁶⁹ A un certo punto della narrazione, Lyriopé deve partire per un viaggio in paesi lontani e dimora via per un lungo periodo di tempo. Floris, che durante tutto questo doloroso distacco ha sofferto indicibilmente, al vederla ritornare sviene per la felicità, piombando, subito dopo, nella canonica *maladie d'amour*,¹⁷⁰ fatto, questo, che crea la comprensibile apprensione dei genitori – soprattutto della madre, che teme addirittura per la vita del figlio – e della sorella Florie. Quest'ultima, alla quale egli ha confidato la passione che sente per Lyriopé, decide di aiutarlo ricorrendo a uno stratagemma, ossia, ancora una volta, a un travestimento. Indossando gli abiti di Florie e truccandosi da donna, Floris sembra proprio sua sorella, tanto grande è la rassomiglianza fra i due gemelli (pur essendo, evidentemente, eterozigoti). In tal maniera Floris/Florie¹⁷¹ può facilmente avvicinare l'altezzosa Lyriopé – che ovviamente non sospetta alcunché – e pian piano, una parola dolce oggi una domani, una carezza e un sorriso qua e là, una frequentazione sempre più dolce e assidua, egli/ella riesce a intaccare la scorza di durezza e di orgoglio che avvolge il cuore della ragazza. Un giorno di maggio, in un tipico *locus amoenus* allietato dal canto degli uccelli, dal gorgogliare delle acque e dallo spirare di una lieve brezza primaverile, i due si immergono insieme nella lettura della vicenda ovidiana di amore e morte che vede come protagonisti Piramo e Tisbe¹⁷² – come sarà, di lì a poco, per la Francesca dantesca e il cognato Paolo Malatesta, perduti d'amore al leggere le vicende di Lancillotto e Ginevra.¹⁷³ “Galeotto”, anche in tal caso, è il libro

¹⁶⁸ Il tema dei gemelli compare anche in apertura di *Fresne*, il terzo dei dodici *lais* di Marie de France, anche se qui si tratta di due femmine e non di un maschio e di una femmina come in *Floris et Lyriopé* (vv. 9-18: cfr. MARIA DI FRANCIA, *Lais*, cit., pp. 74-103). Ringrazio mio figlio Eugenio per avermi segnalato questo parallelo.

¹⁶⁹ È il motivo dell'amore che ingentilisce e raffina, presente e rielaborato a più riprese nella tradizione letteraria: basti pensare all'Ameto protagonista della *Comedia delle ninfe fiorentine* del Boccaccio e – per rimanere sempre alla produzione di messer Giovanni – al Cimone di *Decam.* V 1, che di sciocco diviene “savio” per l'amore della bella Efigenia.

¹⁷⁰ Cfr. M. CIAVOLELLA, *La “malattia d'amore” dall'antichità al Medioevo*, Roma 1976.

¹⁷¹ Non si dimentichi che Florie è anche il nome con cui viene chiamato Trubert travestito da donna, nel poemetto di Douin di Lavesne (vd. *supra*, § 3.2).

¹⁷² Ov. *met.* IV 55-166. La fortuna del celebre mito ovidiano è sterminata: cfr. R. GLENDINNING, *Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom*, in «Speculum» 61.1 (1986), pp. 51-78; e, da ultima, S. TUZZO, *La novella di «Piramus et Tisbé» e la metamorfosi dei giovani innamorati in amanti cortesi*, in «Paideia» 72 (2017 = *In memoria di Giorgio Bernardi Perini*, Cesena [FO] 2017), pp. 381-399.

¹⁷³ DANTE, *Inf.* V 127-138.

e chi lo scrisse.¹⁷⁴ I due riconoscono di essere perdutamente innamorati e consumano il rapporto d'amore. Dopo alcuni mesi, avendo saputo che Lyriopé è incinta di lui, Floris, che teme le reazioni del duca Narciso qualora venisse a sapere dei rapporti fra lui e sua figlia – anche perché ciò costituirebbe una *mésaillance* difficilmente tollerabile – lascia temporaneamente la fanciulla per farsi cavaliere e cercare fortuna in terra straniera. Sola, senza il conforto del suo uomo, Lyriopé riprende a frequentare Florie e confida il proprio stato anche alla madre. Ma le cose, fortunatamente, si mettono per il meglio. Lyriopé partorisce un bellissimo bambino, il duca Narciso muore, cosicché Floris può far ritorno in patria, diventarne duca a sua volta, sposare la sua bella e, insieme, governare in felicità, prosperità e ricchezza.

Molto più breve (vv. 1497-1748), la seconda sezione del romanzo è incentrata quindi sulla figura del figlio di Floris e Lyriopé, al quale è stato dato lo stesso nome del nonno defunto, Narciso. Si tratta del mitico Narciso, già protagonista del racconto delle *Metamorfosi* e quindi dell'omonimo *lai* ovidiano,¹⁷⁵ le cui vicende d'amore e morte – ovviamente adattate al diverso contesto “medievale” – vengono narrate da Roberto di Blois con una sensibilità forse non inferiore a quella dimostrata dall'anonimo autore del *lai* or ora ricordato (certamente un gioiello della poesia oitanica di argomento “classico”).

Le somiglianze fra la trama della prima sezione del romanzo di Roberto di Blois e la trama dell'*Alda* sono evidenti:

1) in entrambi i testi vi è una fanciulla bellissima, restia – per motivi diversi, che fra breve verranno evidenziati – all'amore e al matrimonio (e anche al sesso);

2) in entrambi vi è un giovanotto di belle speranze – ma di livello sociale ed economico inferiore rispetto a quello della protagonista – che si innamora perdutamente di lei, piombando nella *maladie d'amour*;

3) in entrambi il giovane ha una sorella che gli assomiglia moltissimo, e che è amica della fanciulla protagonista;

4) in entrambi, ancora, ricorre il tema del travestimento muliebre a scopo di seduzione, onde il giovane innamorato, sfruttando la somiglianza straordinaria con la sorella e la dimestichezza che costei ha con la ragazza di cui è invaghito, prende le sue vesti e riesce, in tal modo, ad avvicinarla e a possederla;

5) in entrambi, infine, vi è il canonico lieto fine, con la nascita del figlio della coppia di innamorati, che si sposano e – chiedo scusa del luogo comune – vivranno felici e contenti.

Analizzando e riscontrando tali innegabili analogie, Edmond Faral metteva in rilievo, nel suo saggio del 1924, come fosse però del tutto differente, nei due testi, lo spirito che li anima:

¹⁷⁴ Su questo motivo vd. E. B. VITZ, «Erotic Reading in the Middle Ages: Performance and Re-Performance of Romance», in *Performing Medieval Narrative*, éd. E. B. VITZ [et alii], Cambridge 2005, pp. 73-88.

¹⁷⁵ Ov. *met.* III 339-510; *Il lai di Narciso*, a cura di M. MANCINI, Parma 1990.

L'Alda – egli scriveva – est un conte grivois; *Floris et Liriope* est un conte courtois. La pensée qui domine le poème de Robert est un principe de morale mondaine: la beauté orgueilleuse conduit les femmes et les hommes à leur perte; et c'est ce que prouvent l'histoire de Liriope et celle de Narcisus. Dans la première de ces histoires, les humiliations s'abattent sur la malheureuse Liriope parce que, rebelle à des requêtes honnêtes, elle a été entraînée ensuite à des faiblesses indignes de sa beauté et de sa condition.¹⁷⁶

Roberto di Blois vuole quindi porre in risalto come non sia opportuno – anzi, sia completamente sbagliato e controproducente – rifiutare o cercare di contrastare, per orgoglio e superbia, gli stimoli amorosi che la natura ci sottopone, e che vanno invece pienamente assecondati. In conseguenza del suo smisurato orgoglio e della troppo alta consapevolezza di sé e della propria bellezza, Lyriopé dovrà subire tutta una lunga serie di tormenti e di problemi – la partenza dell'amante, la segretezza nel condurre avanti la gravidanza, la paura del padre severo e arcigno – che le faranno comprendere come ella si sia comportata, in precedenza, in maniera fallace e contraria alla natura umana. Un aspetto, questo, assolutamente nuovo in Roberto di Blois, e che non compariva affatto nella commedia del suo conterraneo Guglielmo, nella quale la giovane Alda non è per nulla caratterizzata da sentimenti di orgoglio e di superbia, ma, come a più riprese si è detto, da un'ingenuità e da un'inesperienza incoercibili (o quasi). E qui entra anche in gioco la differenza notevole che viene a istituirsi tra le due figure paterne, Ulfo da una parte, Narciso dall'altra. Fermo restando che entrambi sono affezionati alle loro figlie, il primo, però, nutre per Alda una gelosia quasi morbosa e ossessiva, e le impedisce, in virtù di questo sentimento, di confrontarsi col mondo esterno e, soprattutto, di avere rapporti con l'altro sesso;¹⁷⁷ il secondo, invece, è mosso dalla cognizione del proprio ruolo istituzionale, nobiliare e politico, onde la sua opposizione al rapporto – per non dire al matrimonio – fra Lyriopé e Floris è motivata essenzialmente dalla diversità di classe esistente fra i due giovani, diversità che per lui è addirittura incolmabile (Floris, infatti, è figlio di un suo vassallo, e non potrebbe mai aspirare a impalmare la figlia del feudatario).

È il caso, ancora, di rilevare qualche altra differenza. Alda è figlia unica di padre vedovo. Ulfo ha perduto l'amatissima moglie, che è morta di parto dando alla luce la piccola Alda, e ha quindi riversato su di lei, oltre che il normale affetto paterno, anche l'amore di uno sposo, quello che nutriva per la consorte defunta troppo prematuramente. Lyriopé ha invece sia il padre sia la madre, la quale ultima, a un certo punto del *plot*

¹⁷⁶ E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., p. 345. Il giudizio del filologo francese sembrava «troppo reciso e moralistico» a F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., p. 29.

¹⁷⁷ Il motivo, a livello fiabesco, si riscontra, per es., in *Pelle d'asino* (*Peau d'âne*), resa celebre soprattutto dalla versione di Charles Perrault, scritta nel 1694 e accolta nei *Contes de ma mère l'Oye* del 1697 (trad. ital. in Ch. PERRAULT [e altri], *I racconti delle fate. Fiabe francesi alla corte del Re Sole*, a cura di E. GIOLITTI, introd. di E. TREVI, Roma 1994, pp. 65-76: ringrazio, anche in questo caso, mio figlio Eugenio per il suggerimento).

romanzesco, diviene sua confidente e alleata, insieme all'amica Florie. Alla fine della prima parte del romanzo di Roberto di Blois, il duca Narciso, come si è visto, muore, laddove invece, al termine della commedia di Guglielmo di Blois, Ulfo rimane ben vivo e vegeto, quantunque pur sempre querulo, lamentevole e noioso. In ambedue i testi, comunque – e indipendentemente dalle differenze che è possibile individuare fra essi – il finale ristabilisce il normale ordine delle cose, con un matrimonio “riparatore”, con la gioiosa nascita di un bambino e col canonico *embrassons-nous*.

È probabile che l'autore di *Floris et Lyriopé* abbia conosciuto l'*Alda*. Oltre alle somiglianze di trama e di struttura che si sono or ora rilevate – pur con le notevoli differenze che vi sussistono – ricorrono, infatti, nei due testi alcune analogie di tipo testuale, espressivo e terminologico. È stata messa in risalto, per esempio, la somiglianza che lega un passo del *questus* di Ulfo, all'inizio della commedia mediolatina, a due “lamenti” del *Floris et Lyriopé*, quello della madre di Floris al capezzale del figlio “malato d'amore” e quello, di poco seguente, di Florie per il fratello che non sa darsi pace e soffre indicibilmente per l'amore impossibile nei riguardi della bellissima Lyriopé.¹⁷⁸

Sul letto della morente Alda, Ulfo pronuncia un lungo *questus* nel quale, a un certo punto, esprime il *tópos* della “reciprocità amorosa”.¹⁷⁹ Così come egli è stato felice mentre viveva insieme a lei, adesso sarebbe del pari felice di morire con lei; e allora sì che il destino sarebbe pietoso con lui, se filasse lo stame della sua vita per una lunghezza uguale a quella della moglie: *Alda 55-58 Te vivente fui felix; felicior essem / si pariter possem, te moriente, mori. / Ha! Tunc fata forent pia, si, magis impia facta, / protraherent fuso stamine nostra pari*.¹⁸⁰ Allora la morte non farebbe male né all'uno né all'altra, perché verrebbe a costituire un dolore comune che quindi, per entrambi, sarebbe assolutamente indolore (vv. 59-60 *Tunc neutri nostrum, quia tunc utrique nocerent, / absque dolore foret par in utroque dolor*).¹⁸¹ E come i due coniugi sono stati accomunati dall'unità di un solo cuore e di un solo spirito, quanto sarebbe meglio se un solo giorno dovesse rappresentare il giorno estremo per entrambi (vv. 61-62 *Ut nos integritas unius mentis et unus / spiritus univit, auferat una dies!*). Passando quindi dalla riflessione moralistica – un po' uggiosa, in verità – all'esortazione e all'appello patetico, in conclusione del suo *questus* Ulfo chiede retoricamente alla moglie dove

¹⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 29-30 (che qui seguo da vicino, ampliando però il confronto fra i due testi, laddove lo studioso si limitava, invece, soltanto a citarli e a giustapporli).

¹⁷⁹ Sul motivo cfr. M. Gr. BONANNO, *Osservazioni sul tema della “giusta” reciprocità amorosa da Saffo ai comici*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s., 16 (1973), pp. 110-120; A. BISANTI, *Note di lettura al «Filostrato» e al «Ninfale fiesolano» di Giovanni Boccaccio*, in «Schede Medievali» 36-37 (1999), pp. 5-29 (alle pp. 21-29); M. GAGGERO, «Sunt duo, nec duo sunt»: l'uguaglianza d'amore nella narrativa francese del XII secolo, in «Critica del Testo» 8.1 (2005), pp. 69-112; e S. TUZZO, *Tradition and Innovation in Matthew of Vendôme's Tale of Pyramus and Thisbe*, in «Schede Medievali» 54 (2016), pp. 187-204.

¹⁸⁰ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 54 (anche per i versi successivi).

¹⁸¹ Per il v. 59, cfr. Ov. *met.* IV 379; e AUSON. *Mosella* 127-129 (paralleli segnalati da M. UGO LINI, *Fondamenti per un'analisi testuale*, cit., pp. 325-326).

ella se ne stia andando, da sola, senza di lui, lei che è l'unica luce dei suoi occhi, la miglior parte di se stesso (vv. 63-64 *Quo sine me, pars magna mei, mea flamma, recedis? / An sine te vivam pars ego magna tui?*).¹⁸²

Se la situazione è differente – qui si tratta, infatti, di una madre che compiangere il figlio “malato d'amore”, temendo per la sua salute e per la sua stessa vita¹⁸³ – largamente analogo, nei concetti espressi e nella terminologia utilizzata, è il lamento della madre di Floris nel romanzo di Roberto di Blois (*Floris et Lyriopé*, vv. 666-673).¹⁸⁴ La donna introduce il proprio *questus* con la considerazione che il figlio non potrà più cavalcare insieme al padre (vv. 666-667: «Biaus fiz, fait ele, auec ton père / ne cheuaucheras tu iamais»); egli la lascia piena di dolore e di ambascia (vv. 668: «Biaus fiz, com dolente me lais!»), anzi – ella ribadisce subito, secondo il consueto *tópos* – in realtà Floris non l'abbandonerà affatto, poiché ella stessa lo seguirà nella tomba (vv. 669-670: «Las? Nel fais, tu ne me las mie, / car ie te ferai compaignie») e sarebbe troppo sleale e snaturata madre se continuasse a vivere dopo la crudele dipartita del proprio figliuolo (vv. «Trop deleaus meire seroie, / biaus fiz, s'après ta mort viuioie. / Viuioie? Je ne doi pas viure»).¹⁸⁵ Le considerazioni svolte dalla donna sono sovrapponibili a quelle di Ulfo. Se nell'*Alda* è uno sposo inconsolabile che piange e si tormenta sul letto di morte dell'amatissima moglie, nel *Floris et Lyriopé* è invece una madre che piange e si tormenta sul letto in cui giace il figlio – che però, a differenza di Alda, non morirà, anche se questo la donna non può certo immaginarlo, almeno a quest'altezza della trama. In entrambi i casi, comunque, si notano non solo lo strazio per l'abbandono e il distacco (reale o soltanto presunto e paventato) dalla persona cara, ma anche la considerazione – e da parte di Ulfo e da parte della madre di Floris – che la vita senza quella persona non sarebbe più vita, onde è preferibile morire insieme a lei.

Il motivo topico dell'indissolubilità degli affetti che legano due individui che, su questa terra, si sono amati e che, quindi, non possono più vivere l'uno senza l'altro, ove uno dei due venisse a mancare, permea di sé anche un altro lamento che, pochi versi più avanti, si legge nel romanzo di Roberto di Blois, quello, cioè, di Florie per il deperimento del fratello (*Floris et Lyriopé*, vv. 778-788).¹⁸⁶ La fanciulla, in preda alla trepidazione per una morte prematura dell'amato fratello, afferma anch'ella – come la madre prima di lei – il desiderio di accompagnarlo nella tomba, a maggior ragione perché loro due sono nati a un solo parto, sono stati creati gemelli e nello stesso

¹⁸² Sul *tópos* del *pars magna mei*, presente in questo distico, cfr. il mio *Le fonti classiche e moderne di un incipit montiano (Pel giorno onomastico della mia donna Teresa Pikler, v. 1)*, in «Silvae di Latina Didaxis» 25 (2008), pp. 67-77.

¹⁸³ Tematica, questa, sulla quale cfr. J.M. ZIOLKOWSKI, *Laments for Lost Children: Latin Traditions*, in *Laments for Lost in Medieval Literature*, eds. J. TOLMIE-M. J. TOSWELL, Turnhout 2010, pp. 81-107.

¹⁸⁴ *Floris et Liriope*, hrsg. von W. VON ZINGERLE, cit., pp. 18-19.

¹⁸⁵ «Bel figlio – ella dice – con tuo padre / tu non cavalcherai mai più; / bel figlio, come mi lasci dolente! / Mi lasci? Tu non lo fai; tu non mi lasci mica, / poiché io ti farò compagnia. / Sarei una madre troppo sleale / bel figlio, se dopo la tua morte vivessi. / Vivessi? Io non devo vivere» (trad. ital. mia).

¹⁸⁶ *Floris et Liriope*, hrsg. von W. VON ZINGERLE, cit., pp. 21-22.

momento, e quindi la morte (qui personificata e appellata mediante il “voi”) non può dividere coloro che Dio ha voluto fossero uniti e indivisibili, conferendo, peraltro, un aspetto simile a due individui differenti e di sesso diverso (vv. 778-786: «Après ta mort viure ne quier; / frère, nos fumes nei ensemble, / par droit deusse, ce me semble, / avec toi ma vie fenir. / Mors, por quoi nos wez départir, / puis ke deus nos aconpaigna / et semblant forme nos dona? / Del départir n’as tu pooir, / q’avec toi wel morir por voir»), laddove l’ultimo distico è dedicato a Lyriopé, l’amica di Florie che, qualora Floris dovesse morire d’amore per lei, ne proverebbe certo un terribile dolore (vv. 787-788: «Liriope, dame vaillans, / com or sera tes cuers dolans!»).¹⁸⁷

Prima di accomiatarci dal *Floris et Lyriopé* e dai suoi – ritengo ben verosimili e attestati – rapporti con l’*Alda*, leggiamo quanto, a tal proposito, annotava Edmond Faral nel suo celebre saggio del 1924:

Robert était de la lignée des Chrétien de Troyes et des Raoul de Houdenc, dont il imitait la manière et les grâces jusque dans le détail des procédés de style. Une oeuvre comme la sienne, si elle traite la même fable que l’*Alda*, la revêt d’un habit tout neuf. Guillaume de Blois décrivait avec une insistante prédilection des personnages répugnants: Robert décrit aussi, et volontiers, mais de sages barons, des femmes exquises. Guillaume usait du monologue pour dépeindre parfois de tristes fonds d’âme: Robert lui conserve toujours sa destination de miroir de passions nobles. Guillaume, en peignant la scène de la séduction, a versé dans un érotisme licencieux: Robert a traité cet épisode délicat avec un tact irréprochable.¹⁸⁸

Giudizio, questo or ora letto, in gran parte ancor oggi condivisibile, benché viziato da una eccessiva condanna di tipo moralistico della commedia di Guglielmo di Blois e, soprattutto, dei personaggi che in essa intervengono e agiscono, definiti addirittura “ripugnanti” dal grande filologo francese; laddove, invece, occorre rilevare una forse altrettanto sproporzionata valutazione dei pregi del *Floris et Lyriopé*, romanzo popolato da saggi baroni e da dame squisite, nel quale vengono rappresentate soltanto nobili passioni e l’erotismo licenzioso della commedia mediolatina si tramuta, in virtù delle superiori capacità poetiche e compositive di Roberto di Blois, in una pittura dai tratti delicati e dal tocco irreprensibile.

Ora – e per concludere questo confronto e, insieme, questo paragrafo – può anche darsi che il *Floris et Lyriopé* sia, nel suo complesso, un componimento migliore dell’*Alda*, che esso sia letterariamente più curato della commedia mediolatina, di essa più riuscito e raffinato nella raffigurazione dei caratteri e nell’esercizio dello stile. Ma,

¹⁸⁷ «Dopo la tua morte non voglio vivere; / fratello, noi siamo nati insieme, / a buon diritto dovei, mi sembra, / terminare la mia vita insieme a te. / Morte, perché ci vuoi dividere, / dal momento che Dio ci ha creati uniti / e ci ha dato una forma simile? / Tu non hai potere di dividerci, / poiché io voglio morire con te, in verità. / Liriope, dama valente, / quanto dolore ne avrà il tuo cuore!» (trad. ital. mia).

¹⁸⁸ E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, cit., p. 347.

ammesso e non concesso che ciò sia vero, non è certo questo che importa qui stabilire (anche perché sarebbe facile provare il contrario). In relazione alla tematica di questo lavoro, penso che la sintetica – nonché episodica – analisi comparativa da me effettuata fra il romanzo di Roberto di Blois e la commedia di Guglielmo di Blois compri, e dal punto di vista contenutistico e dal punto di vista retorico-formale, come il testo francese sia stato influenzato, e in misura rilevante, da quello mediolatino.

5. L'Alda e Audigier: elementi “carnevaleschi” e strutture parodistico-antropologiche

5.1. Una sezione quantitativamente e qualitativamente cospicua della commedia di Guglielmo di Blois è quella comprendente, al suo interno, la *descriptio turpitudinis* di Spurio (nome evidentemente “parlante”, in base al canonico procedimento retorico dell'*interpretatio nominis*:¹⁸⁹ Alda 169-194) – di cui si è già detto ampiamente più sopra a proposito del parallelo con l'analoga *descriptio* dell'orrido “villano” nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes – e, a seguire, la scena della complessa preparazione del *pastillum* (vv. 270-288) e quella che descrive i laidi e turpi connubi fra Spurio e Spurca (vv. 305-365). Si tratta di una sezione che, nel suo complesso, annovera ben 197 versi misti, come sempre, di dialogo e racconto (ossia il 34,8 % della commedia, più di un terzo del totale) e che, se da un punto di vista strettamente narrativo si può considerare niente di più che un semplice *excursus*, un ridanciano *divertissement* che, però, non conduce ad alcunché per quanto concerne lo sviluppo della trama e la soluzione del problema che affligge l'innamorato Pirro, da un altro punto di vista, quello parodistico-antropologico, risulta quanto mai interessante e meritevole – in chiusura di questo già lungo lavoro – di un'approfondita analisi.

Col denaro che Pirro gli ha dato perché cerchi di convincere la casta e inaccessibile Alda a cedere alle sue voglie, il servo Spurio – come si è già detto – acquista invece l'occorrente per preparare un pasticcio a base di carne da ammannire alla sua sordida amante Spurca, per meglio riconquistarla e ottenerne nuovamente i favori. Guglielmo di Blois dimostra, nella dettagliata esposizione della preparazione del *pastillum*, indubbie capacità retoriche e descrittive. Dapprima, Spurio allunga e innalza l'impasto di carne come se si trattasse di un cono, poi, con la pressione della mano, lo schiaccia e lo abbassa (Alda 273-274 *In conum prius erigitur, descendere tandem / cogitur in latum pasta, premente manu*);¹⁹⁰ egli, quindi, ficca una mano in mezzo alla pasta, mentre con l'altra cerca di dare a tutto il polpettone la forma di una sfera (vv. 275-276 *figitur in medio masse manus, altera circum / ducit et extendit attenuatque globum*), facendo sì che esso si innalzi in una parete uniforme e continua e che la mas-

¹⁸⁹ Cfr. il mio vol. *L'“interpretatio nominis”*, cit., pp. 147-149. Chiarissimo, in merito, ciò che scrive Guglielmo in Alda 169-170: *Pirro servus erat et nomen Spurius illi / nec deerat talis nominis omen ei*.

¹⁹⁰ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 78 (anche per i versi successivi).

sa pastosa si distenda in ampie volute, allo stesso modo di un vasaio che plasma con mani sapienti il suo vaso di terracotta (vv. 277-280 *Undique continuos paries ascendit, in amplos / extendit ventrem pasteas massa sinus. / Sedulus insudat operi vasique capacis / instar formarat figulus ille novus*); poi taglia a pezzi dei pollastri, ingrassandoli e farcendoli con un tritato di carne di maiale (vv. 281-282 *Dissecat in partes pullos carnisque suille / mixtura impinguat et quasi nutrit eos*). Il *pastillum* che ne viene fuori, secondo quanto prescrive la relativa ricetta, risulta come composto di vari strati (vv. 283-284 *Carnibus ista capax impletur machina digno / ordine: servatur omnibus ordo suus*): il primo di essi è costituito da una base di pepe, sopra la quale si trovano le carni condite col sale, mentre ancor più sopra, a mo' di copertura, vi è una crosta che, attorcigliandosi a essa, circonda e tiene unita la superficie della bislacca vivanda (vv. 285-288 *In strue prima piper dat fundamenta, secuntur / carnes: ille sacro pulvere vestit eas; / est superexpansa pro tegmine crusta, coronat / crusta superficiem tortilis atque ligat*).

Un descrizione, questa, a proposito della quale Ferruccio Bertini osservava:

Il realismo è visibile nella cura meticolosa con cui lo schiavo prepara il pasticcio, che rappresenta per lui una autentica ghiottoneria. Per chi vive in uno stato di fame perenne, esiste una vera e propria religione del cibo [...], ma la parodia trapela evidente dall'intenzione del poeta di suscitare nel lettore una sorta di repulsione nei confronti degli ingredienti usati;¹⁹¹

e ancora, riprendendo con maggiore approfondimento alcune delle affermazioni ora lette:

La descrizione, attenta e particolareggiata, mira essenzialmente a due scopi: il primo è quello di mostrare la cura meticolosa che Spurio riserva alla preparazione del piatto che per lui è una ghiottoneria; il secondo è quello di creare nel lettore o nell'ascoltatore una sorta di repulsione e di schifo nei confronti degli ingredienti usati. È questo uno dei momenti stilisticamente più alti della commedia, uno dei cardini che puntellano la tesi, secondo cui Guglielmo non è affatto uno scrittore "osceno" (come ritiene certa critica sciocca); egli, infatti, non indulge a descrizioni gratuite sul sesso dello schiavo, ma focalizza l'attenzione sulla sua fame ossessiva, descrivendo in maniera indimenticabile questo pasticcio, indispensabile per riconciliargli l'amore della sua Spurca.¹⁹²

Il nome dell'amante di Spurio, Spurca, oltre ad allitterare vistosamente con quello del suo ganzo, è anch'esso, con tutta evidenza, un nome parlante.¹⁹³ Il significato

¹⁹¹ F. BERTINI, «Da Menandro e Plauto», cit., pp. 134-135.

¹⁹² ID., in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 79. Alla *descriptio* del *pastillum* di Spurio dedica giusto rilievo St. PITTALUGA, *A pranzo con Vitale di Blois e i suoi amici*, in «Maia» n.s., 44.2 (1992), pp. 285-291 (poi in ID., *La scena interdetta*, cit., pp. 37-46, da cui cito).

¹⁹³ Per tutto ciò, rinvio al mio vol. *L'«interpretatio nominis»*, cit., pp. 149-154 (che qui in parte riprendo).

dell'appellativo della brutta e laida amante del servo di Pirro è chiarito, infatti, attraverso le descrizioni e le azioni che il personaggio compie. Spurca abita ai confini della città, dove vive la feccia della plebe, in una capanna sconquassata che è tutta una rovina (*Alda* 305-306 *Plebis in egestu, quo vilior angulus urbis, / Spurce quassata domus, tota ruina, sedet*);¹⁹⁴ l'ingresso di essa è protetto da un reticolato irto di spine, mentre tutta la casa è sospesa a tre funi (vv. 307-308 *Introitum crates spinis crinita tuetur, / tota tribus pendet restibus ista domus*). Ma ciò che maggiormente connota il personaggio, caratterizzandone in modo evidente il dato più significativo, ossia la "sporcizia" (insita, per l'appunto, nella sua stessa denominazione), è il laido e ributtante pasto che ella si trova a ingurgitare quando Spurio viene a farle visita: sola in casa, ella divora crude le interiora villose della mammella flaccida di una scrofa, condita con del sale, e beve gli avanzi, ormai ridotti a una schifosa poltiglia, di un brodo del giorno precedente per compassione regalatole da qualche anima pietosa e caritatevole (vv. 309-312 *Spurca domi sola residet villosaque crudo / cum sale pannosi suminis exta vorat / et fragmenta bibit, in pultes iam resoluta, / hesterni iuris atque aliunde dati*).¹⁹⁵

Diamo la parola, ancora una volta, al più recente editore dell'*Alda*, che in merito al passo or ora letto ha così rilevato:

La descrizione della figura di Spurca, degna compagna di Spurio [...], costituisce un *tableau* nel quale Guglielmo adopera tutte le risorse della sua tavolozza. È un altro di quei momenti che caratterizzano l'opera e che rivelano la differenza di contenuto e di estensione tra le parti narrative, brevi e fulminee, e quelle descrittive, lunghe e diffuse [...]. La donna viene ritratta nel desolato e sordido scenario della sua casa, intenta a consumare un misero pasto [...], divorato con appetito animalesco, ben sottolineato dal verbo *vorat*;¹⁹⁶

e ha opportunamente aggiunto che al v. 312 «il termine *ius* è adoperato non nell'accezione abituale di "diritto", ma in quella secondaria di "brodo", resa celebre dal *calembour* ciceroniano *ius verrinum* = "legge di Verre" / "brodo di porco"». ¹⁹⁷

A questo passo specifico della commedia mediolatina ha dedicato altresì, molti anni orsono, un'eccellente nota Silvia Rizzo.¹⁹⁸ Analizzando l'episodio di Spurio e di Spurca – che «costituiscono un comico doppione della coppia dei protagonisti Pirro e Alda», poiché essi sono «tanto laidi, ripugnanti e viziosi quanto quelli sono belli, gentili e virtuosi», in virtù dello stesso gusto per cui «nei trattati di retorica contemporanei

¹⁹⁴ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 80 (anche per i versi seguenti).

¹⁹⁵ Una descrizione vagamente affine – pur se non a tale livello di disgustosità – si legge in *Walth.* 1440-1442 *iam si quando domum venias laribusque propinques, / effice lardatam de multra farreque pultam / haec pariter victum tibi conferet atque medelam*: cfr. B. LÖFSTEDT, *Zu "pulta" in «Waltharius»*, in «*Orpheus*» n.s., 14.1 (1993), pp. 141-142.

¹⁹⁶ F. BERTINI, in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 81.

¹⁹⁷ Ivi, p. 81.

¹⁹⁸ S. RIZZO, *Due note sulla commedia elegiaca medievale*. I. Guglielmo di Blois, «*Alda*» 309-312, in «*Giornale Italiano di Filologia*» n.s., 10.1 (1979), pp. 97-100.

all'esempio di descrizione di una donna bella e giovane si faceva subito seguire quello di una donna brutta e vecchia»¹⁹⁹ – la studiosa ha messo in risalto come i versi in cui Guglielmo di Blois descrive il repellente pasto di Spurca traggano la loro ispirazione da un passo dell'*Eunuchus* di Terenzio – commedia ben nota allo scrittore medievale, come si è già rilevato a proposito del prologo –, e in particolare da un monologo di Parmenone, servo del giovane Fedria: si legga, infatti, *Eun.* 937-940 *harum videre inluviem sorde inopiam / quam inhonesta solae sint domi atque avidae cibi, / quo pacto ex iure hesterno panem atrum vorent, / nosse omnia haec salus est adolescentis*. Le espressioni *solae [...] domi* (*Eun.* 938 ~ *Alda* 309) ed *ex iure hesterno* (*Eun.* 939 ~ *Alda* 312) rafforzano tale parallelo. Il passo terenziano in questione, d'altra parte, aveva colpito anche Ugo Primate, in un carne assai probabilmente anteriore alla composizione dell'*Alda* (*carm.* 8 Meyer, *inc. Iussa lupanari meretrix exire, parari*),²⁰⁰ il quale aveva ripreso dalla commedia terenziana «la contrapposizione fra il comportamento elegante e raffinato della meretrice fuori casa e quello sordido a casa».²⁰¹ Persuasivo risulta, infatti, il confronto tra alcuni versi del carne di Ugo Primate (in particolare, i vv. 25-32)²⁰² e il brano della commedia mediolatina che qui ci interessa, confronto che ha consentito alla Rizzo di pervenire alla condivisibile conclusione che «il passo dell'*Alda* rivela nel giro di pochi versi un gioco erudito di allusioni e richiami che mette in evidenza la complessa formazione culturale dell'autore e conferma, se ce ne fosse bisogno, il carattere raffinatamente dotto di questa poesia».²⁰³

Ma occorre soprattutto osservare che il motivo del cibo repellente, del pasto vomitevole risulta facilmente inquadrabile nell'ambito di tematiche specificamente “carnevallesche”, in quanto costituisce, in fondo, il rovesciamento parodico del *tópos* folklorico del “Paese di Cuccagna”,²⁰⁴ un tema che compare per la prima volta – almeno nella sua forma più completa – nell'omonimo *fabliau* del secolo XIII²⁰⁵ e che poi avrà larghissimo sviluppo nella letteratura e nella cultura dei secoli XIV-XVI, ma i cui sparsi prodromi possono farsi risalire molto più indietro, dai *Versus de Unibove* al *Roman de Renart*.²⁰⁶ E

¹⁹⁹ Ivi, p. 97.

²⁰⁰ Cfr. W. MEYER, *Die Oxforder Gedichte des Primas Magister Hugo*, in «Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse» (1907), pp. 75-111, 113-175, 231-234 (rist. Darmstadt 1970). Ma si vd. ora la più recente ediz. dei *carmina* del Primate: *The Arundel Lyrics. The Poems of Hugh Primas*, ed. and transl. by Chr. J. McDonough, Cambridge [Mass.]-London 2010, pp. 164-167 (da cui cito).

²⁰¹ S. RIZZO, *Due note sulla commedia elegiaca medievale*, cit., p. 99.

²⁰² HUG. AUREL. *carm.* 8, 25-32 *Cum domus exilis habet hanc, casa sordida vilis, / tunc sibi de rivo potum petit. In lare privo / inplent lactuce festiva fercula luce / aut olus aut fungi. Bene si quando volet ungi, / tunc emit exta bovis sacianda cadavere quovis / vel capre vel ovis pecudumque pedes tribus ovis; / vel panis duri calefacto frustula iuri / frangens infercit, alia cui nocte pepercit* (*The Arundel Lyrics. The Poems of Hugh Primas*, cit., p. 166).

²⁰³ S. RIZZO, *Due note sulla commedia elegiaca medievale*, cit., p. 100.

²⁰⁴ Cfr. G. COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna*, Torino 1980².

²⁰⁵ Cfr. V. VÄÄNÄNEN, *Le «Fabliau de Coquiagne». Le motif du pays de l'abondance dans le folklore occidental*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 48 (1947), pp. 3-36.

²⁰⁶ Cfr., fra gli altri, P. CAMPORESI, *Il paese della fame. Giulio Cesare Croce e la letteratura*

anche la scena precedente dell'*Alda*, quella in cui Spurio prepara il *pastillum* e che si è analizzata poco più sopra (*Alda* 271-288), obbedisce a questa intenzione esplicitamente parodistica. Una parodia, fra l'altro, che si sostanzia della «spietata sottolineatura dell'insaziabile ingordigia propria delle classi inferiori (e non ci si deve ovviamente attendere alcuna riflessione sulle cause sociali di tale ingordigia)», nonché delle «implicite correlazioni tra deformità fisica, degrado morale e avidità di cibo».²⁰⁷ E così nella commedia di Guglielmo di Blois i cibi sono repellenti, il bisogno fisiologico si accontenta di essere saziato di porcherie, di intrugli abominevoli che creano il raccapriccio nel lettore e che capovolgono i tradizionali e succulenti manicaretti ammanniti nei luoghi tipici della poesia cortese, alle ricche tavole imbandite delle dame e dei cavalieri, anche se non può essere escluso, in linea di principio, che anche su queste ricche tavole imbandite, nella realtà, il cibo non fosse poi proprio del tutto raffinato, come, per esempio, veniamo a sapere – forse non a caso – da un'epistola di Pietro di Blois, nella quale vengono descritti i turpi cibi serviti alla corte d'Inghilterra:

*Apponitur clerico, aut militi curiali panis non elaboratus, non fermentatus, confectus ex cerevisiae faecibus; panis plumbeus, loliatus et crudus; vinum vero aut acore, aut mucore corruptum, turbidum, unctuosum, rancidum, piceatum et vapidum [...]. Cerevisia, quae in curia bibitur, horrenda gustu, abominabilis est aspectu. In curia, propter frequentiam populorum, animalia venduntur indifferenter, sana et morbida; pisces etiam iam quadriduani; nec tamen aliquid de pretio putredo aut fetor imminuit;*²⁰⁸

o come, risalendo assai più indietro nel tempo, alla seconda metà del secolo X, apprendiamo da un sapido episodio della *Relatio de legatione Constantinopolitana* di Liutprando di Cremona, nel quale l'autore, ambasciatore infelice e maltrattato alla corte bizantina dell'orrido e grottesco imperatore Niceforo II Foca,²⁰⁹ ci narra come sia stato costretto, suo malgrado, a subire, oltre a una lunghissima serie di angherie che gli hanno reso la permanenza a Costantinopoli assai simile a una vera e propria prigionia, anche il poco invidiabile privilegio di dover prender parte a una cena *turpis et satis obscena*,²¹⁰ che il maturo vescovo di Cremona descrive, come sempre, in maniera corposa e icastica, come «un nauseabondo banchetto a base di untuose pietanze condite con un *quidam deterrimus piscium liquor*».²¹¹

carnevalasca, Bologna 1976; G. C. BELLETTI, *Fabliaux. Racconti comici medievali*, Ivrea (TO) 1982; Audigier. *Poema eroicomico antico-francese*, in ediz. critica, con versione a fronte, introd. e commento di L. LAZZERINI, Firenze 1985, pp. 7-113. Per le somiglianze fra Audigier e l'*Alda*, vd. *infra*, § 5.2.

²⁰⁷ St. PITTALUGA, *A pranzo con Vitale di Blois e i suoi amici*, cit., p. 41.

²⁰⁸ PETR. BLES. *epist.* 14 (in PL 207, coll. 47-48).

²⁰⁹ LIUDPR. CREM. *relatio* 11, rr. 179-181.

²¹⁰ Cfr. M. GIOVINI, *La faunesca inconsistenza della "puppa" Niceforo Foca nella «Relatio de Legatione Constantinopolitana» di Liutprando*, in «Studi Italiani di Filologia Classica» n.s., 16.2 (1998), pp. 233-250.

²¹¹ Id., *I viaggi a Costantinopoli di Liutprando da Cremona fra professione storiografica e*

5.2. Risulta evidente come un tipo di approccio che tenti di individuare le componenti parodistiche dell'episodio che qui si sta esaminando non possa prescindere dai fondamentali insegnamenti di Michail Bachtin sulla parodia e sul "rovesciamento" carnevalesco.²¹² In effetti, in tutta la lunga scena agita da Spurio e da Spurca sono agevolmente rilevabili, a una lettura attenta, molte delle componenti evidenziate dal grande studioso russo: è un mondo "basso", osceno, scatologico, quello che Guglielmo di Blois descrive, un mondo legato alla terra, alla materialità, al "basso corporeo", in cui la rappresentazione iperbolica del corpo e delle sue funzioni fisiologiche primarie (mangiare, accoppiarsi, dormire) trova la sua ragion d'essere, in prima istanza, nel palese rovesciamento dei *tópoi* della letteratura (e della realtà) cortese e, insomma, "alta".

Già la *descriptio* di Spurio, oltre a obbedire alle canoniche *artes poeticae* dell'epoca (si pensi all'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme),²¹³ rivela questo scopo tipicamente "carnevalesco", nell'evidenziazione stereotipa delle componenti del cosiddetto "mondo alla rovescia"²¹⁴ cui di diritto la *descriptio turpitudinis* appartiene. Ma la sequela dei rovesciamenti e delle antitetiche contrapposizioni parodiche non si ferma certo qui. Si pensi alla breve descrizione della misera capanna di Spurca che si è letta poc' anzi. Vi si nota un'attenzione del poeta nella raffigurazione di un ambiente sordido e laido, sporco e fatiscante, lo stesso ambiente nel quale, di lì a poco, i due personaggi "bassi" della commedia consumeranno il rito canonico dell'accoppiamento sessuale. Ma cos'altro è tale descrizione, in fondo, se non il chiaro ed evidente rovesciamento del *tópos* letterario del *locus amoenus*? I luoghi dei servi (la capanna di Spurca, come poi la cucina di Guccio Imbratta nella novella boccacciana di frate Cipolla)²¹⁵ si oppongono dualisticamente ai luoghi dei signori, fioriti, aprici, solatii. Dove la poesia cortese – o comunque "alta" – prevede il tipico giardino (o, meglio, "verziere"), le acque zampillanti, i verdi cespugli e gli uccellini cinguettanti, la poesia osceno-scatologica, la poesia "carnevalesca" prevede invece sozzura e untume, fango e squallore. E dove la letteratura cortese descrive un amore idealizzato, filosoficamente supportato dalle tematiche dell'angelologia e del *servitium amoris* (come nel *Lancelot* di Chrétien de Troyes, nella poesia trobadorica e poi in quella stilnovistica), la letteratura "carnevalesca" vuole invece un amore terreno e terrestre, legato al corpo, alla materialità, al sudore, un amore descritto alla stregua di un brutale accoppiamento di

spunti terenziani, in «Studi Medievali» n.s., 46.2 (2005), pp. 753-781 (in partic., p. 767). Ma, sulle descrizioni liutprandee di cibi e bevande presso la corte bizantina, vd. soprattutto Th. WEBER, *Essen und Trinken im Konstantinopel des X. Jahrhunderts, nach den Berichten Liutprands von Cremona*, in J. KODER-Th. WEBER, *Liutprand von Cremona in Konstantinopel. Untersuchungen zum griechischen Sprachshatz und zu realienkundlichen Aussagen in seinen Werken*, Wien 1980, pp. 71-99.

²¹² M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 69-157 e *passim*.

²¹³ Cfr. G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1963; G. ANGELI, *Il mondo rovesciato*, Roma 1977.

²¹⁴ Si leggano, per es., le *descriptions* di Davo e Beroe, in MATH. VIND. *ars versif.* I 53 e 58 (MATH. VINDOCINENSIS *Opera*. III. *Ars versificatoria*, a cura di Fr. MUNARI, Roma 1988, pp. 73-78, 86-88).

²¹⁵ G. BOCCACCIO, *Decam.* VI 10.

esseri socialmente e umanamente inferiori, spinti soltanto dal loro stimolo sessuale. Nell'*Alda* questa contrapposizione nei confronti dell'amore idealizzato è presente in maniera evidente nella scena che vede protagonisti Spurio e Spurca, ma è altresì rilevabile nella lunga e complessa sequenza della seduzione e, poi, dell'amplesso fra Alda e Pirro travestito da donna, laddove i due protagonisti, che fino a quel momento erano stati trattati dall'autore come modelli ideali di comportamento e di gentilezza – si pensi, per Pirro, ai motivi dell'*amor de lonh* e della *maladie d'amour* – rivelano invece la loro natura sensuale e corporea, nell'appagante conseguimento dell'orgasmo.

Torniamo, comunque, alla scena dell'incontro e del connubio fra Spurio e Spurca. In essa mi pare di poter individuare alcune somiglianze – ovviamente solo a livello di situazione – con *Audigier*, il poemetto eroicomico antico-francese che forse meglio di ogni altra opera delle letterature romanze medievali si presta a un'indagine delle strutture parodistico-antropologiche e, insieme, a un'ampia applicazione delle suggestive e stimolanti tematiche bachtiniane, come è stato a più riprese mirabilmente dimostrato, fra gli altri, da Lucia Lazzerini, che ha dedicato al testo indagini e ricerche fondamentali per la retta comprensione e interpretazione di esso.²¹⁶ *Audigier*, poemetto della fine del XII o dell'inizio del XIII secolo, composto di 44 lasse di lunghezza variabile per complessivi 517 decasillabi assonanzati, è una delle opere più sconcertanti della letteratura francese medievale (e anche per questo motivo è stato, per lungo tempo, trascurato e/o disprezzato dalla critica).²¹⁷ Alla base di esso, molto probabilmente, sta la parodia delle *chansons de geste*, il cui significato e la cui forma, però, vengono dall'ignoto autore sistematicamente affondati «in una gigantesca palude stercoraria».²¹⁸ Se si osserva la sua struttura, si può subito notare come essa non si discosti troppo da quella tipica dell'epopea. Essa può, infatti, essere così articolata e schematizzata:

- 1) lasse I-X: vita e imprese di Turgibus, padre dell'eroe; suo fidanzamento e matrimonio con Rainberge; morte di Turgibus e concomitante nascita di Audigier;
- 2) lasse XI-XIV: *enfances* di Audigier;
- 3) lasse XVI-XVII: *adoubement* di Audigier;
- 4) lasse XVIII-XIX: entrata in scena della terribile vecchia Grinberge, irriducibile avversaria dell'eroe protagonista;
- 5) lasse XX-XXXVII: dopo alcune lasse di raccordo, si giunge al punto focale

²¹⁶ *Audigier. Poema eroicomico*, cit., pp. 7-113 e *passim* (su cui vd. la mia recens., in «Schede Medievali» 10 [1986], pp. 158-161, che qui riprendo variamente); *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*, a cura di L. LAZZERINI, Roma 2003; L. LAZZERINI, *Glossario-concordanza di «Audigier»*, ms. Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 19152, Firenze 1984; EAD., *Il testo trasgressivo. Testi marginali, provocatori, irregolari dal Medioevo al Cinquecento*, Milano 1988. Avverto che, per il testo del poemetto, mi servo dell'ediz. del 1985 (citata in forma completa *supra*, nota 206).

²¹⁷ Si legga, per es., quanto scriveva quasi un secolo fa S. DEBENEDETTI, *Flamenca*, Torino 1921, p. 21 (a proposito della menzione, nel romanzo occitanico, della madre di Audigier): «Alla vista di una brava ostessa, il poeta, con contrasto tagliente, la paragona a quella Rainberge del cinico, grottesco e ripugnante *Audigier*».

²¹⁸ L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., p. 11.

del componimento, coi reiterati scontri fra Audigier e Grinberge, nei quali il primo ha regolarmente la peggio e che si concludono, dopo umilianti capitolazioni, col rientro in famiglia del giovane;

6) lasse XXXVIII-XLIV: su proposta della madre, Audigier si fida con Troncrevace; in conclusione, descrizione del fastoso matrimonio, allietato dai soliti nauseabondi banchetti.²¹⁹

È uno schema, questo, che si ritrova in molte *chansons de geste*, per esempio in *Girart de Roussillon*²²⁰ o nella *Chanson de Guillaume*, o ancora in *Aiol*. Se alcuni studiosi, infatti, avevano indicato in queste *chansons* le possibili fonti alle quali l'autore di *Audigier* si era ispirato per la sua parodia dissacratoria e coprolalica, è evidente, però – come giustamente ha rilevato la Lazzerini e, prima di lei, aveva affermato Omer Jodogne – che i modelli seguiti dal poeta francese non si esauriscono in una, due o tre *chansons de geste*, bensì egli utilizza la tattica compositiva di «attingere liberamente all'intero repertorio di tecniche e *tópoi* epici»,²²¹ con un procedimento che «segue il consueto doppio binario: da un lato l'osservanza delle regole compositive e l'inserzione nel testo delle formule tradizionali (= scarto minimo nell'ambito delle forme dell'espressione); dall'altro, il capovolgimento burlesco degli elementi trāditi (= divaricazione massima a livello delle forme del contenuto)».²²²

Fin dalla lettura dei primi versi del poema ci rendiamo infatti conto di quanto la tecnica compositiva dell'epopea francese medievale sia sistematicamente stravolta e dissacrata. C'è una sorta di prologo (lassa I) dove si parla del paese di Cocuce (Cocuzza, evidente parodia di Cocagne),²²³ «ou les genz sont en merde jusques au cou»,²²⁴ poi viene presentata la figura di Turgibus, che ama cibarsi dei propri escrementi (lassa II), e così via di seguito per tutti i più che cinquecento versi del poemetto, in una sequenza ininterrotta di flatulenze, pasti vomitevoli, imprese ridicole, umiliazioni atroci, colossali andate di corpo, fino al banchetto finale a base di deiezioni di capra (lassa XLIV); e con un protagonista, Audigier appunto – ma lo stesso può forse dirsi per la figura del padre Turgibus – che rappresenta, in prospettiva carnevalescamente rovesciata, la deformazione satirica e caricaturale dell'eroe classico «più amato e mitizzato nel Medioevo, Alessandro».²²⁵ E si osservi, poi, il modo in cui viene descritta la cerimonia della consegna delle armi al protagonista, l'*adoubement* di Audigier – che rappresenta uno

²¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

²²⁰ Cfr. R. LOUIS, *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste*, vol. I, Auxerre 1947, pp. 313-315.

²²¹ L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., p. 11; cfr. anche O. JODOGNE, «*Audigier* et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème», in «Le Moyen Âge» 66 (1960), pp. 495-526 (alle pp. 507-509).

²²² L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., p. 11.

²²³ Cfr. E. H. AUBERT, *Entre Cocuce e Cocanha: percurso de um diálogo*, in «Revista de História» 148 (2003), pp. 47-102.

²²⁴ «Dove la gente è nella merda fino al collo» (*Audigier. Poema eroicomico*, cit., p. 117).

²²⁵ L. LAZZERINI, *ivi*, p. 17: cfr. *Alessandro nel Medioevo occidentale*, a cura di M. LIBORIO [et alii], introd. di P. DRONKE, Milano 1997.

dei nodi fondamentali della vicenda – che si svolge in un letamaio e che viene turbata da una oscena provocazione da parte della vecchia Grinberge, nemica dell'eroe, da cui scaturiscono tutte le successive avventure. Anche in questo caso, il possibile modello letterario può essere indicato in un testo che ruota intorno al ciclo di Alessandro, ossia il cosiddetto *Alexandre décasillabique*, ventitré lasse del quale (lasse XX-XLII) sono dedicate alla vestizione dell'eroe, e dove «i festeggiamenti per l'occasione sono turbati dall'arrivo di un'ambasceria che reca la dichiarazione di guerra del re Nicola, l'acerrimo nemico dei sovrani macedoni»;²²⁶ onde si può addirittura essere portati a pensare che nel Medioevo, come esistette un ciclo di Alessandro, possa essere esistito anche un ciclo di Audigier, il grottesco anti-eroe, laddove «Alessandro da una parte, Audigier dall'altra, indipendentemente dai loro rapporti diretti, ipostatizzano i due aspetti antitetici e complementari della cultura medievale».²²⁷

Per tornare all'*Alda*, e in particolare alla sezione che vede protagonisti Spurio e Spurca, vi è in essa la stessa «attrazione per la comicità di grana grossa» che è facile individuare in *Audigier*, una comicità «dominata dal tema delle funzioni corporee e dalla spinta irresistibile alla trasgressione burlesca (“carnevalesca” in senso bachtiniano) non soltanto degli stereotipi letterari, ma della realtà stessa».²²⁸ Lo stravolgimento del modello letterario si concretizza in un *tópos* alla rovescia, il modello fornisce lo spunto all'antimodello, il testo si trasforma in un controtesto. Ma, anche a proposito della commedia di Guglielmo di Blois (come nei *fabliaux* e, appunto, in *Audigier*), è chiaro che «il controtesto raramente si esaurisce nella distorsione satirica del modello, che è d'altra parte limitata dall'ossequio alle regole che impone di ribaltare il contenuto del genere pur mantenendone sostanzialmente intatte certe caratteristiche formali»; e, per questo motivo, «testo e controtesto vengono così quasi a costituire il *recto* e il *verso* di un medesimo codice letterario, sono insomma prodotti intercambiabili di una stessa cultura, che li ha generati entrambi».²²⁹ La cultura che ha prodotto i modelli non è diversa da quella che ha prodotto gli antimodelli, per cui non bisogna cadere nell'equivoco in cui cadde a proposito dei *fabliaux*, oltre un secolo fa, il grande Joseph Bédier, considerandoli nel suo storico saggio come prodotti letterari della classe borghese in contrapposizione ai romanzi cortesi e alle *chansons de geste*, prodotti dell'aristocrazia

²²⁶ L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., pp. 22-23: cfr. Au. RONCAGLIA, «L'*Alexandre d'Albéric et la séparation entre “chanson de geste” et “roman”*», in *Chanson de geste und höfischer Roman*, hrsg. von K. G. HESS [et alii], Heidelberg 1963, pp. 37-51 (poi, in trad. ital., ne *Il romanzo. Strumenti di filologia romanza*, a cura di M. L. MENEGHETTI, Bologna 1988, pp. 209-227).

²²⁷ L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., p. 29. Sul poemetto, oltre agli studi fondamentali della Lazzerini, cfr. almeno M. BONAFIN, «Le ambiguità di *Audigier*: sistema letterario e referenti antropologici», in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, éd. D. KREMER, vol. VI, Tübingen 1988, p. 502-510; L. BORGHI CEDRINI, *La cosmologia del villano secondo testi extravaganti del Duecento francese*, Alessandria 1989 (con la mia segnalazione, in «Schede Medievali» 20-21 [1991], pp. 197-199); Br. ROY, «Renart, Trubert, Audigier, Marcoul: tous vulgaires?», in Id., «*Cy nous dient...*». *Dialogue avec quelques auteurs médiévaux*, Orléans 1999, pp. 87-95.

²²⁸ L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., p. 29.

²²⁹ Ivi, pp. 9-10.

feudale.²³⁰ Come già Paul Zumthor ha giustamente rilevato, «la tradizione medievale è abbastanza forte da integrare la propria contestazione»,²³¹ così come «le trasgressioni nei riguardi del modello culturale generale si producono all'interno stesso della cultura che ha generato il modello».²³² E che tale cultura sia quella dotta, e in particolare quella clericale è abbastanza evidente, una cultura capace di elaborare un sistema e, insieme, un controsistema, da applicare non soltanto separatamente, ma spesso all'interno dello stesso testo: appunto come avviene nell'*Alda* di Guglielmo di Blois, non a caso frate benedettino, nella quale le tradizioni letterarie si mescolano – come si vedrà meglio fra breve – con gli spunti folklorici che la tematica del “carnevalesco” e quella del “mondo alla rovescia” sicuramente sottendono.²³³

La tecnica di elaborazione formale è, in fondo, la stessa: la lettura dell'*Alda* non consente divaricazioni retorico-letterarie fra una sezione e l'altra, non vi è *ornatus difficilis* in alcune scene ed espressività plebea in altre, ma l'*ornatus*, con tutto ciò che esso comporta a livello di figure retoriche (allitterazioni, ossimori, anafore, poliptoti e così via), costituisce per l'appunto la norma, la cifra stilistica, la regola principale. Le eccezioni, i rovesciamenti sono, quindi, solo a livello di contenuto e di situazione, mai a livello stilistico-espressivo. Nell'*Alda*, e nella scena fra Spurio e Spurca in maniera precipua, è facilmente individuabile l'applicazione del medesimo doppio binario hjemsleviano dalla Lazzerini già messo in rilievo a proposito di *Audigier*, laddove fra i due piani «non esiste soltanto un rapporto di contiguità: ne risulta invece una costante dialettica di antitesi/collaborazione».²³⁴

Ancora, la scena in cui Spurio e Spurca si coricano nello stesso miserabile lettuccio, coprendosi con un panno sporco e sdrucito che non riesce a ripararli entrambi, è anch'essa facilmente rilegabile alla tematica “carnevalasca”. Guglielmo descrive con compiacimento parodistico i maldestri tentativi di coprirsi effettuati dai due amanti: la donna si rannicchia portando i talloni ripiegati sotto le natiche e le ginocchia a toccare le guance; l'uomo, invece, è impossibilitato a piegarsi per il ventre prominente e pesante, e mentre si copre il fianco, resta coi piedi scoperti e avverte il freddo che gli aleggia intorno (*Alda* 337-344): *Abscondit tegmen breve particulariter ambos: / altera pars tegitur, altera nuda patet. / Colligit in massam sese talosque reflexos / natibus*

²³⁰ Cfr. J. BÉDIER, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris 1925⁵.

²³¹ P. ZUMTHOR, *Semiotica e poetica medievale*, trad. ital., Milano 1973, p. 107.

²³² M. CORTI, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, in «Strumenti Critici» 12 (1978), pp. 3-30 (a p. 16: poi in EAD., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli 1989, pp. 3-32); si vd. anche Fr. BRUNI, *Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale (con una critica della categoria del carnevalesco)*, in «Strumenti Critici» 14 (1980), pp. 1-59 (poi in Id., *Testi e chierici del Medioevo*, Genova 1991, pp. 135-202).

²³³ Cfr. J. LE GOFF, «Cultura clericale e tradizioni folkloriche nella civiltà merovingia», in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, cit., pp. 193-207; Id., «Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: san Marcello di Parigi e il drago», ivi, pp. 209-255.

²³⁴ L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., pp. 11-12. Si vd. anche, per la tematica che qui interessa, C. SEGRE, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino 1979, pp. 78-79.

*adducit Spurca genuque genis; / Spurius, indocilis flecti, quem sarcina ventris / tendit, nil tali proficit arte sibi; / dumque latus tegitur, alget male pes laterique / supplicat ut modicum compatiatur ei.*²³⁵ L'involontaria ostensione di parti anatomiche interdette (le natiche, i piedi) costituisce uno scarto, un capovolgimento, una violazione della norma. Così è anche – e in misura forse maggiore – nella scena della seduzione e dell'amplesso fra Alda e Pirro, dove l'esibizione della *cauda* richiama peraltro alla fallolatria tipica dei riti d'iniziazione (ma che cos'è, d'altronde, il connubio sessuale se non il più antico e terrestre rito d'iniziazione?). E che il legame di Spurio e di Spurca alla terra che li ha generati sia così significativo e indissolubile, è provato – a mio modo di vedere – dalla lettura del brano in cui il poeta medievale descrive i lividi segni che il contatto col duro selciato provoca nei corpi dei due amanti (Alda 349-354): *Imprimit et scopulos tellus scopulosa sigillat / in latere amborum seque figurat ibi. / Succurrit fratri levum latus inque sinistrum, / donec dedoleat, altera costa iacet. / Carnes culmus arat in rugas et, quasi nata / sint ibi, sic claudit stramina fossa cutis.*²³⁶ È una comicità che si carica, quindi, di segni simbolici, di matrice folklorico-antropologica, una comicità che non si esaurisce soltanto in una descrizione ricca di movimento e di vivacità – che pure è presente e apprezzabile nel brano or ora letto –, ma che forse innesta il ricordo delle memorie ancestrali, dei riti di fecondazione, dei legami con la terra.

Si diceva, poc'anzi, di *Audigier*. Anche nel poemetto antico-francese è facile rilevare le medesime componenti parodico-scatologiche,²³⁷ oscene, coprolaliche e coprofagiche che innervano sensibilmente la sezione dell'*Alda* oggetto di questa disamina. Nel consapevole e sistematico rovesciamento parodistico dei *tópoi* delle *chansons de geste*, l'anonimo autore di *Audigier* evidenzia il medesimo compiacimento nella descrizione ininterrotta di accoppiamenti semibestiali, pasti vomitevoli, flatulenze e volgarità d'ogni genere; e non vi manca neppure il *tópos* del *locus amoenus* alla rovescia, il letamaio, emblematico luogo di festa e di morte,²³⁸ né il gusto per la *descriptio turpitudinis* (*Audigier* 257-258: «Il ot pale le vis et teste

²³⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 84. Bertini scriveva che «un antecedente di questo episodio – forse il suo prototipo – si può riconoscere nei vv. 77-80 del *Pamphilus, Gliscerium et Birria*, quando i due protagonisti fanno l'amore davanti al fuoco» (ivi, p. 85): *Stramine construitur modico Venerique paratur / lectus qui potius religiosue erat; / sternuntur supra decus ornatusque cubilis / pelles sed pannus lineus omnis abest* (*Pamphilus, Gliscerium et Birria*, a cura di A. SAVI, in *Commedie latine*, I, cit., pp. 197-277, a p. 266). Ma, poiché non abbiamo alcuna certezza circa la cronologia del *Pamphilus, Gliscerium et Birria* (che appartiene certo alla seconda metà del sec. XII, ma più di questo non è possibile affermare), il rapporto fra esso e l'*Alda* – che invece, come sappiamo, è sicuramente anteriore al 1170, sia pur di poco – potrebbe essere mutato di segno, nel senso che non è stato Guglielmo di Blois a ispirarsi alla scena del *Pamphilus, Gliscerium et Birria*, bensì l'autore di questa commedia a ispirarsi all'*Alda*.

²³⁶ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, ed. cit., p. 84.

²³⁷ Cfr. J. DAVIS, «*Audigier and the Poetics of Scatology*», in *Poetics of Love in the Middle Ages. Texts and Contexts*, eds. M. LAZAR-N. J. LACY, Fairfax-London 1989, p. 237-248; Ch. CHALUMEAU, *La scatologie dans «Audigier»: de la chanson de geste au fabliau*, in «*Questes*» 21 (2011), pp. 55-71; Fr. MONTORSI, *Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique*, ivi, pp. 35-54.

²³⁸ Cfr. quanto scrive L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., pp. 68-75.

noire / et ot grosses espales et ventre maire»),²³⁹ né ancora una figura di vecchia megera (la stregonesca Grinberge) che appartiene alla stessa genia cui può ascrivere la bieca figura di Spurca nell'*Alda*. E che Spurca sia rivestita di parecchie connotazioni stregonesche è evidente fin dalla descrizione della sua lurida capanna e del suo misero arredamento, con un tavolaccio – sul quale ella consuma i suoi disgustosi pasti – che si regge a malapena su tre piedi (*Alda* 320 *mensa sibi est pedibus sellula fulta tribus*). È la capanna, il tugurio della strega delle fiabe – in Grinberge sono presenti anche funzioni di orchessa e di donna-serpente che in Spurca, però, non compaiono²⁴⁰ –, che si nutre di porcherie e si abbevera di intrugli e vive segregata dal resto del mondo. Emerge, nel personaggio di Spurca, la suggestione folklorica della donna-strega, della maga (la stessa brodaglia che ella deglutisce è, in fondo, una mistura repellente e venefica), contrapposta sì all'ingenua e pudica Alda, ma soprattutto funzionale in sé stessa, come modello antropologico, oltre che parodistico. E che gli autori di commedie elegiache non siano rimasti insensibili a tali tematiche, probabili emersioni di un patrimonio collettivo (nonché derivanti da incisive suggestioni letterarie), risulta da testi quali la *Lidia* attribuita ad Arnolfo d'Orléans, in cui il personaggio della serva Lusca (altro nome parlante, come quello di Spurca)²⁴¹ assume spiccate valenze magiche e astrologiche;²⁴² oppure come il *Baucis et Traso*, in cui l'autore descrive con compiacimento la mistura di impossibili ingredienti utilizzati da Bauci per ripristinare la troppo sciupata e compromessa verginità della meretrice Glicerio.²⁴³

Se il “paese di Cuccagna” è quello in cui «qui plus i dort, plus i gaagne», e dove «de bars, de saumons et d'aloses / sont toutes les mesons encloses» e «li chevron i sont d'esturgons, / les couvertures de bacons et le lates sont de saussices»,²⁴⁴ se il *tópos* iperbolico è tutto questo, il luogo in cui Spurio e Spurca consumano il loro laido pasto e quello in cui Grinberge e Audigier combattono le loro grottesche battaglie coprofagiche sono appunto il suo rovesciamento, l'altra faccia della medaglia, in una società nella quale si muore di fame, dove una lurida poltiglia o un informe pasticcio di carne divengono una prelibatezza di gusti raffinati (o, come in *Audigier*, dove i pasti canonici sono tutti a base di ratti, escrementi di capra, uccelli schifosi e putride carogne). Ma la motivazione esterna di tutto ciò, ossia la miseria, nasconde anche al suo interno un

²³⁹ «Aveva il viso pallido, la testa nera, / grosse le spalle, più grossa la pancia» (ivi, p. 143).

²⁴⁰ Cfr. ivi, pp. 42-63 e *passim*.

²⁴¹ Cfr. A. BISANTI, *L'“interpretatio nominis”*, cit., pp. 166-177 e *passim*.

²⁴² <ARN. AUREL.> *Lidia* 156-168.

²⁴³ *Baucis et Traso* 307-321.

²⁴⁴ «Con spigole, salmoni e cheppie son recintate tutte le case; lì le capriate son fatte di storioni, le coperture di pezzi di lardo e i correnti di salsicce» (trad. ital. di L. LAZZERINI, in *Audigier. Poema eroicomico*, cit., p. 80, nota 118): cfr. V. VÄÄNÄNEN, *Le «Fabliau de Coquiagne»*, cit.; il *fabliau* è edito e tradotto anche da G. C. BELLETTI, in *Fabliaux. Racconti comici medievali*, cit., pp. 94-105. Alcune sparse osservazioni su tale problematica anche in A. BISANTI, *La «Bataille de Caresme et de Charnage». Parodia e ironizzazione letteraria, on line*, in «Mediaeval Sophia» 11 (2012), pp. 59-82 (alle pp. 68-73).

consapevole e inequivocabile segno di *inversio*, di squallore e di morte.²⁴⁵

Ecco così che l'Alda di Guglielmo di Blois – alla quale, dopo tanti, tantissimi anni, sono ritornato in queste pagine – si configura come un componimento, a suo modo, davvero straordinario: un componimento che, sì, risente di inobliabili suggestioni scolastiche, che è profondamente materiato dall'*imitatio* degli *auctores*, che trae spunti molteplici da innumerevoli ambiti poetici e narrativi (e questo è stato a fondamento della sua non irrilevante fortuna), ma che è qualcosa di più, non solo «uno splendido pezzo di poesia latina medievale in cui di Menandro è rimasto soltanto il nome»,²⁴⁶ bensì anche e soprattutto un complesso sistema retorico e formale caratterizzato da un'ineliminabile componente parodistica, antropologica e folklorica.

²⁴⁵ Cfr. G. ANGELI, "Mundus inversus" et "perversus": de la "fatrasie" à la "sottie", in «Revue des Langues Romanes» 86 (1982), pp. 117-131 (poi, in trad. ital., in EAD., *La maschera di Lancillotto. Studi sul Quattrocento letterario francese*, Roma 1989, pp. 151-170); L. LAZZERINI, in Audigier: *Poema eroicomico*, cit., p. 104.

²⁴⁶ F. BERTINI, «Da Menandro e Plauto», cit., p. 137.

